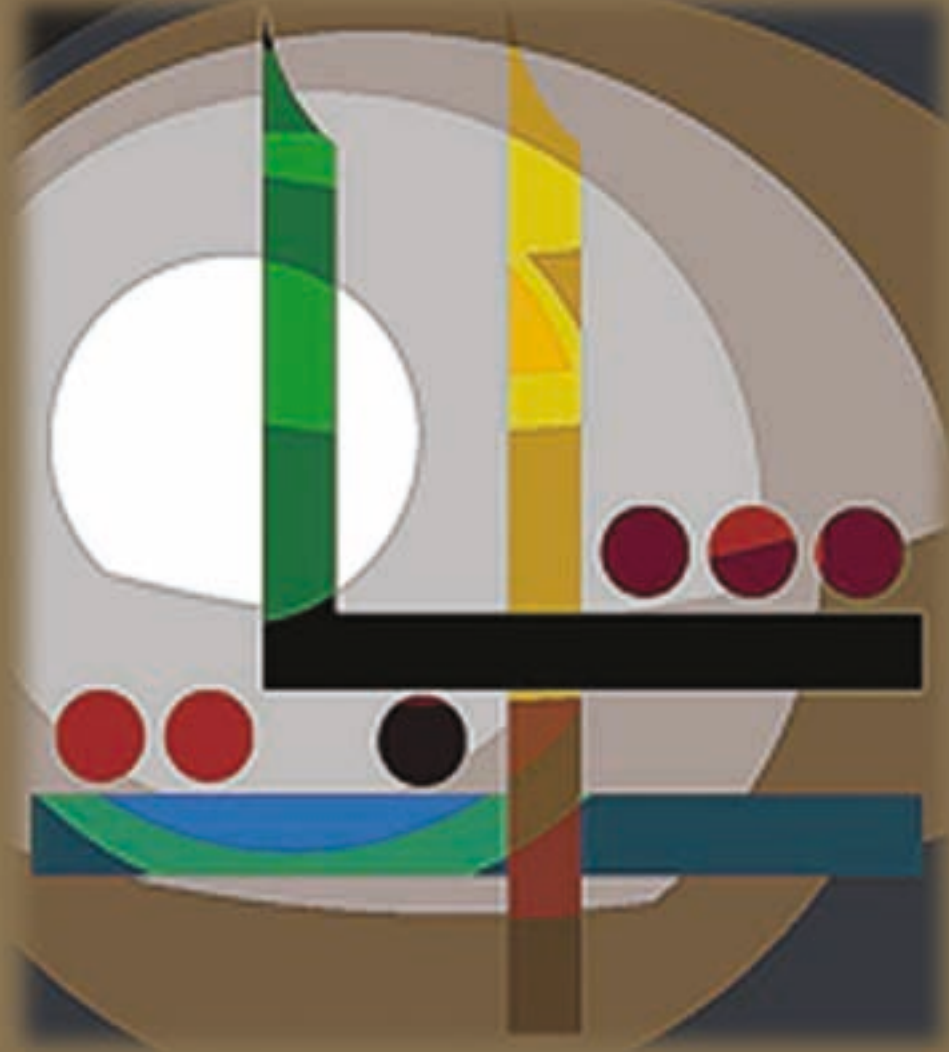
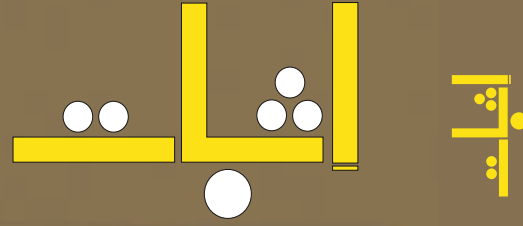
اثبات

ادب کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان

نقش ثالث

پتھرا کھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

تعزیت نامہ برائے مابعد جدیدیت

نوادرات : حفیظ جونپوری

مدیر
اشعر نجمی

50/-

Esbaat Urdu Quarterly
Issue: 3 Volume: 1
December 2008 - February 2009
Title Code : MAHURD02016
Proprietor, Printer, Publisher : Syed Amjad Hussain
Editor : Ash'ar Najmi (Mobile : 98924 18948)
B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)
Post Box No.40, Shanti Nagar Post Office, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)

بیاد جمیلہ فاروقی

ادب کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان

کتابی سلسلہ

دسمبر ۲۰۰۸ - فروری ۲۰۰۹

پروپرائٹر، پبلشر اور پرنٹر

سید امجد حسین

سرورق اور آرٹ

عادل منصوری

کمپوزنگ اور ڈیزائننگ

حسین منصور علی

جلد: ۱ شمارہ: ۳

یہ شمارہ: ۵۰ روپے

دسمبر ۲۰۰۸ – فروری ۲۰۰۹

اثبات

زرسالانہ (چار شماروں کے لیے)

عام ڈاک سے: ۲۰۰/روپے
رجسٹرڈ ڈاک سے: ۳۵۰/روپے
سرکاری اداروں سے: (بذریعہ رجسٹری) ۴۰۰/روپے
لائف ممبرشپ: ۱۰۰۰/روپے

بیرونی ممالک سے زرسالانہ

امریکہ و یورپی ممالک:
۳۰/امریکی ڈالر/۲۰/برطانوی پاؤنڈ
پاکستان، نیپال، بنگلہ دیش:
۷۰۰/روپے
خلیجی ممالک: ۱۰۰۰/روپے

ڈرافٹ یا چیک، پروپرائٹر، پبلشر اور پرنٹر سید امجد حسین یعنی "**SYED AMJAD HUSSAIN**" کے نام پر ہی جاری کیجیے۔
منی ٹرانسفر کے لیے اسی نام اور **CITI BANK** کے اس اکاؤنٹ نمبر کو یاد رکھیے: **5631116118**

ترسیل زر، کوریئر اور رجسٹرڈ ڈاک کے لیے

Esbaat (Urdu Quarterly),
B/202, Jalaram Darshan ,
Pooja Nagar, Mira Road (East),
Dist. Thane - 401107
e-mail: esbaat@gmail.com
Mob. 9892418948

سادہ ڈاک سے مراسلت کے لیے

Esbaat (Urdu Quarterly),
Post Box No.40, Shanti Nagar-
Post Office, Mira Road (East),
Dist. Thane - 401 107
e-mail: esbaat@gmail.com
Mob. 9892418948

پروپرائٹر، پبلشر و پرنٹر سید امجد حسین نے فاطمہ آفسیٹ پریس، ساکی ناکہ، ممبئی میں چھپوا کر
بی۔۲۰۲، جلارام درشن اپارٹمنٹس، پوجا نگر، میرا روڈ (ایسٹ)، ضلع: تھانے ۴۰۱۱۰۷ سے شائع کیا۔

ایک نظم

دہشت گردوں کے نام

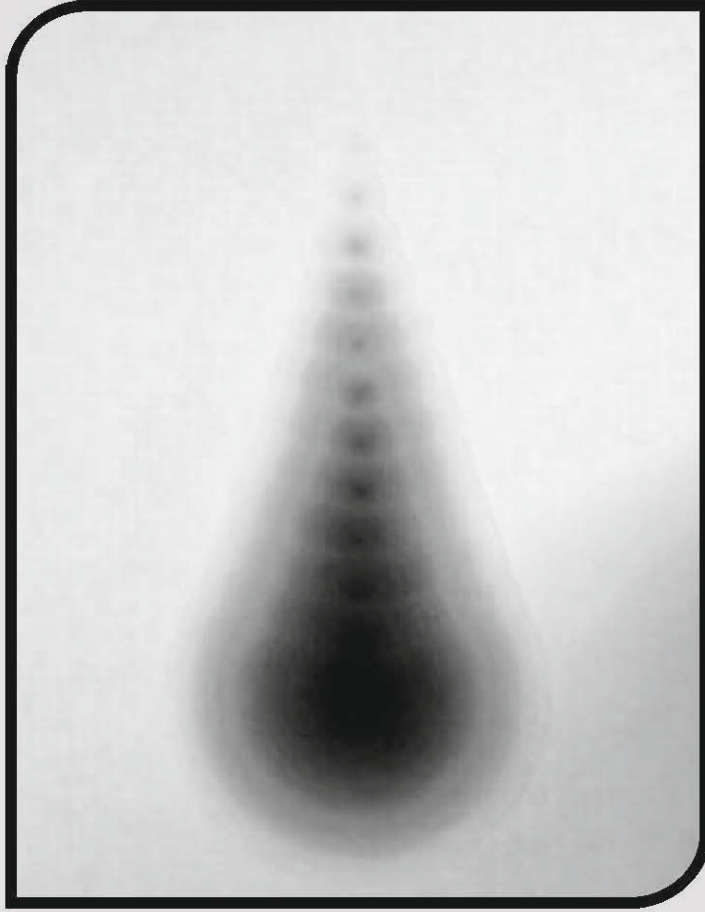
تم ظلم کیے جاؤ پہ یہ جان لو کل ہم
خود تم جسے بھگتو گے وہ خمیازہ رہیں گے

جو بام شواہد سے کسا جائے گا تم پر
ہم نطق حقیقت کا وہ آوازہ رہیں گے

رستوں پہ جو بکھرے ہوئے دھبے ہیں لہو کے
کل عارض گیتی پہ یہی غازہ رہیں گے

ہر دور میں تم ٹھہروگے معیار ہوس کا
دھرتی سے محبت کا ہم اندازہ رہیں گے

تم پھوٹ کے پھیلوگے مگر کوڑھ کی صورت
ہم زخم کی مانند تر و تازہ رہیں گے

(عبدالاحد ساز)

انتساب

ادبی صحافت کی ان اعلیٰ قدروں کے نام
جن میں منافقت اور ریاکاری کی گنجائش نہیں ہے۔

کیفیت مرگ

آزادی کے بعد شاعری میں بہت سا وقت تو تجربات میں ضائع ہوگیا۔ لسانی تشکیلات، نثری نظم وغیرہ کے نام پر جو تحریکیں چلائی گئیں، انھوں نے ادبی دنیا میں وقتی ہلچل ضرور پیدا کی لیکن اس کے نتیجے میں کوئی ایک آدھ بڑی نظم بھی تخلیق نہیں کی جاسکی۔ ہاں ان کی اتنی اہمیت ضرور ہے کہ ان شعری تحریکوں نے ایک ادبی کلچر کو پروان چڑھایا۔ پتا چلا کہ معاشرے میں ابھی کچھ نیم دیوانے لوگ ایسے ضرور موجود ہیں، شعروادب جن کی ترجیحات میں سرفہرست ہے بلکہ جو جیتے مرتے اور سوتے جاگتے ہی شعروادب کی خاطر ہیں۔ وائے ناکامی کہ اب یہ ادبی کلچر بھی نہیں رہا اور نہ وہ نیم دیوانے لوگ باقی رہے۔ اب شعروادب کا چرچا کانفرنسوں اور سمیناروں میں سننے آتا ہے جن میں رسومات اور تکلفات زیادہ ہیں اور زندگی کی حرارت برائے نام۔ بھلا وہ لوگ کہاں گئے جو رات رات بھر چائے خانوں، کیفوں اور اپنے ڈرائنگ روموں میں ایک قسم کی وحشت زدگی کے ساتھ شاعری کے موضوع پہ بحث اور مجادلے کا بازار گرم رکھتے تھے۔ اب تو کوئی اچھا ادبی مضمون، کوئی عمدہ تخلیقی کتاب، کوئی بھلی سی نظم، کوئی دل کو چھوتا ہوا شعر بھی لکھ دیا جائے تو اپنے حسن کے تابوت میں محوِ خواب ہی رہ جاتا ہے۔ نہ کوئی اس کا ذکر کرتا ہے اور نہ اس کی قرار واقعی تحسین ہی ہوتی ہے۔ یہ کیفیت مرگ ہمارے ادیبوں، شاعروں اور ادب دوستوں پہ کیوں طاری ہے؟

ڈاکٹر طاہر مسعود

فہرست

بین السطور 8 اشعر نجمی

گوشہ: عادل منصوری 23 پتھرا کھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

زبان کے فریم کو توڑتا ہوا پیکر 27 شمس الرحمٰن فاروقی

عادل منصوری کی شاعری 37 ڈاکٹر وزیر آغا

عادل منصوری کی شاعری پر ایک نظر 38 وارث علوی

عادل منصوری کی نظمیں: چند پہلو 48 فضیل جعفری

شاعری میں سنگ میل کا مقام 60 ظفر اقبال

عادل کو میں کیسے بھول سکتا ہوں 63 محمد علوی

شاعری کے منظر نامہ کا اول و آخر شاعر 65 احمد ہمیش

دشت ابہام میں 68 آصف فرخی

اک موج اوج وتلاطم 76 تسلیم الٰہی زلفی

انتخاب غزل 81 عادل منصوری

انتخاب نظم 95 عادل منصوری

افسانے 103

پانچ روٹیاں 105 کاریل چاپیک

رئیلٹی شو 108 عرفان احمد عرفی

فہرست

محاسبہ 113 تعزیت نامہ برائے مابعد جدیدیت

کرگس کا جہاں اور ہے... 119 شمیم طارق

'جدید ادب' کے شمارہ نمبر ۱۲ کی کہانی 124 حیدر قریشی

نارنگ کی باطل اور محکومانہ مابعد جدید تعبیریں 133 عمران شاہد بھنڈر

امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت 171 فضیل جعفری

نوادرات 201 حفیظ جونپوری

دیباچۂ کلیات حفیظ جونپوری 203 شمس الرحمٰن فاروقی

انتخاب کلام 211 حفیظ جونپوری

تاثرات 217

وارث کرمانی، ڈاکٹر سید امین اشرف — کرامت علی کرامت، رؤف خیر

ڈاکٹر احمد محفوظ، محمد عابد علی عابد — عطا عابدی، جمال اویسی

ڈاکٹر آفاق فاخری، ضیا فاروقی — اکرام خاور، آفاق عالم صدیقی

رئیس الدین رئیس، انجم عثمانی — مراق مرزا، جاوید ہمایوں

ایک خط اور... 233

سوال جرح 235 منصور سردار

جواب باصواب 240 اشعر نجمی

آوازے کسے جاتے ہیں بونوں کی طرف سے

جدیدیت اور شمس الرحمٰن فاروقی پر ان کے حریفوں کا جو سب سے بڑا الزام ہے، وہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک پوری نسل کو گمراہ کیا۔ اسی گمراہ نسل کا ایک ''گمراہ شاعر'' گذشتہ دنوں ہمیں داغ مفارقت دے گیا جس کی ''گمرہی'' پر کئی نسلیں رشک کرتی رہیں گی۔ عادل منصوری کا شمار صف اول کے جدید شعرا میں ہوتا ہے جن میں ان کے علاوہ سلیم احمد، قاضی سلیم، ظفر اقبال، محمد علوی اور ندا فاضلی وغیرہ شامل ہیں۔ ان شاعروں نے شاعری کے مروجہ سانچوں پر کاری ضرب لگائی جو ضروری تھی۔ عادل منصوری نے اپنے معاصرین کے مقابلے میں زیادہ تجربے کیے اور آخری وقت تک تازہ دم بھی رہے۔

اس تحریر کا مقصد عادل منصوری کی شاعری اور ان کے شعری مرتبہ پر گفتگو کرنا نہیں ہے، کیوں کہ اس طرح دار شاعر پر جن لوگوں نے لکھا، خوب لکھا اور وہ تمام چیزیں زیر نظر گوشہ میں شامل کی جا رہی ہیں۔ یہاں میں عادل منصوری کے حوالے سے کسی اور موضوع پر قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔

ہماری تہذیب میں ایک روایت کا برسوں سے چلن ہے کہ جب کوئی شخص اس جہان فانی سے کوچ کر جاتا ہے تو ہم اظہار افسوس کرتے ہیں اور مرحوم کی (صرف) خوبیوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ادب میں بھی برسوں سے یہی روایت قائم ہے۔ اردو کے تقریباً تمام ادبی رسائل بھی اس کی پاس داری کرتے رہے ہیں۔ ایسا کبھی نہیں ہوا کہ کسی کی موت کے فوراً بعد اظہار تعزیت کے بجائے اس پر کسی رسالے نے تبرّا کرنے کی کوشش کی ہو اور اپنا 'حساب کتاب' برابر کرنے کے لیے اخلاقی ذمہ داریوں کو ٹھینگا دکھا دیا ہو۔ ادب ہی کیا، سیاست جیسے گندے شعبۂ حیات میں بھی اس اخلاقی پہلو کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور اسے برتا جاتا ہے۔ آپ کہیں گے کہ میں پہیلیاں بجھوا رہا ہوں۔ جی نہیں، صرف اپنی بات شروع کرنے سے پہلے اس بنیادی اصول کی جانب آپ کی توجہ مرکوز کرانا چاہتا ہوں جس سے کوئی بھی انسان دوست شخص منحرف ہونے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر میں یہ کہوں کہ اس شقی القلبی کا مظاہرہ کسی سیاسی جماعت کے فرد نے نہیں، بلکہ ہماری ہی جماعت میں سے ایک شخص نے کیا ہے تو آپ کا ردعمل کیا ہوگا؟

چلیے میں آپ کے تجسس میں مزید اضافہ نہیں کرنا چاہتا، بتائے دیتا ہوں۔ عادل منصوری کی موت کے فوراً بعد جس شخص نے انھیں اپنا ہدف بنایا ہے، اس کا نام ساجد رشید ہے جو سہ ماہی ''نیا ورق'' کے

مدیر ہیں۔ یہ لائق مذمت تحریر ان کے رسالے کے تازہ شمارے (شمارہ نمبر ۳۰) میں بطور اداریہ (بعنوان: سوال کا جواب سوال ہی ہے!) شامل ہے۔ یہاں واضح رہے کہ عادل منصوری کا انتقال ۶ نومبر ۲۰۰۸ کو امریکہ میں ہوا، جب کہ نیا ورق کا مذکورہ شمارہ نومبر کے آخری ہفتے میں منظر عام پر آیا یعنی جان بوجھ کر ساجد رشید نے اس موقعے کا انتخاب کیا ورنہ جن ایشوز پر وہ عادل منصوری کی مذمت کر رہے ہیں، وہ اپنے رسالے کے گذشتہ شمارے میں بھی کر سکتے تھے۔ اس وقت عادل منصوری بقید حیات بھی تھے اور ممکن تھا کہ ساجد رشید کے ذریعہ اٹھائے گئے سوالات پر وہ اپنے موقف کا اظہار بھی کرتے لیکن مدیر محترم ہمیشہ ایسے 'پروڈکٹ' صحیح وقت میں بازار میں لانچ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو تجارتی نقطۂ نظر سے ضروری بھی ہوتا ہے اور منافع بخش بھی۔

مدیر محترم نے جو بھی الزامات عادل منصوری پر لگائے ہیں، انھیں بس تھوڑی ہی دیر میں مکمل ثبوت اور دلائل کی روشنی میں باطل ثابت کر دوں گا اور یہی نہیں بلکہ قارئین کے سامنے اس اصل مقصد کی نقاب کشائی بھی کر دوں گا جو ان الزامات کا محرک ہے۔ لیکن ان سب سے پہلے میں کچھ اور عرض کرنا چاہتا ہوں۔

حقیقت یہ ہے کہ میں یہ اداریہ نہیں لکھنا چاہتا تھا یا پھر یوں کہیں کہ اس طرح نہیں لکھنا چاہتا تھا۔ کیوں کہ آج زبان و ادب جس بحرانی دور سے گزر رہے ہیں، اس وقت اس طرح کی لایعنی باتوں پر دھیان دینا اور مناظرے کرنا، بہت مستحسن فعل میں نہیں سمجھتا۔ لیکن اگر آپ نے ساجد رشید کا اداریہ پڑھا ہے تو پھر آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ ایسی باتوں کو خاموشی سے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ کم سے کم میں تو نہیں کر سکتا تھا کیوں کہ میرے منصب کا ایک تقاضہ یہ بھی ہے کہ میں ادب کی ان ''کالی بھیڑوں'' سے اپنے قارئین کو متعارف کراؤں اور اس مذموم اور قبیح فعل کے لیے صدائے احتجاج بلند کروں۔ احتجاج کرنا میرا حق ہے اور آپ کا بھی۔ ہم اکثر ادیبوں کی معاشرتی ذمہ داری کو نشان زد کرتے ہوئے انھیں شب و روز یہ پاٹھ پڑھاتے رہتے ہیں کہ کہیں بھی ناانصافی ہو رہی ہو یا کسی کا بھی سماجی، معاشرتی یا نفسیاتی استحصال ہو رہا ہو تو اس پر احتجاج کرنا شاعروں اور ادیبوں کا فرض اولین ہے۔ لیکن حیرت ہے کہ جب معاملہ اپنی برادری کا آتا ہے تو ہماری زبان میں یا تو لکنت پڑ جاتی ہے یا پھر ہم مصلحتوں کی زنجیر میں قید نظر آتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی کم ہمتی اور بے حسی کو Justify کرنے کے لیے نت نئے بہانے تلاش کرتے رہتے ہیں کہ صاحب، ہماری گروہ بندی میں کوئی دلچسپی نہیں ہے، یا ہم اس تنازعے میں پڑنا وقت کا زیاں سمجھتے ہیں، یا ہم تو بھئی نیوٹرل ہیں وغیرہ وغیرہ۔ ہمارے لیے اس سے زیادہ شرم کی بات کچھ اور نہیں ہو سکتی کہ ہم صرف خود کو محفوظ رکھنے کی تگ و دو میں مصروف رہیں، خواہ ہماری برادری کے کسی شخص کی کردار کشی ہوتی رہے۔ کیا یہ بھی یاد دلانے کی ضرورت ہے کہ ظلم پر خاموشی ظالم کی حمایت ہے؟ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم ایک Unit نہیں بلکہ بکھرے ہوئے لوگ ہیں۔ یہاں سبھی کو اپنی اپنی پڑی ہے۔ ہم سب عدم تحفظ کا شکار ہیں۔ ہمیں ہر پل یہ ڈر ستاتا رہتا ہے کہ اِدھر ہم نے زبان کھولی اور اُدھر مذکورہ رسالے کا مدیر ہمیں اپنے یہاں ''بلیک لسٹ'' کر دے گا یا ہم پر ایک مخصوص گروہ کی حلقہ بگوشی کا الزام عائد ہو جائے گا۔ اور جہاں تک ''نیوٹرل'' ہونے کی

بات ہے تو اس سے بڑی لعنت کوئی اور نہیں ہے۔ کیونکہ ''نیوٹرل'' کا نہ تو کوئی کردار ہوتا ہے اور نہ ہی جنس۔ وہ ترقی پسندوں کے ساتھ ترقی پسند، جدیدیوں کے ساتھ جدید، عورتوں کے ساتھ عورت اور مردوں کے ساتھ مرد ہوتا ہے۔

زبیر رضوی نے بھی اپنے ایک پرانے مضمون ''توتے نہیں اڑتے'' (''کتاب نما''، دسمبر ۱۹۸۸) میں کچھ اسی طرح کا اظہار خیال کیا تھا۔

> اردو دنیا کی مجموعی صورت حال پر سنگ ملامت پھینکتے ہوئے ہمیں گفتگو یا تحریر میں عمومی لہجہ اختیار کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔ اب موڑ وہ آ گیا ہے، جب ہمیں ان لوگوں کو نام بہ نام سر عام Expose کرنا چاہیے جو اردو کے پورے منظر نامے کو دھندلا اور مٹ میلا کرنے کی شعوری کوشش میں لگے ہوئے ہیں، ادبی سیاست میں گندہ کھیل کھیلنے والوں کی سرزنش ضروری ہے۔ انھیں رسالوں، محفلوں، جلسوں اور ادبی تقاریب میں انگلی اٹھا کر شرمسار ہونے پر مجبور کرنا چاہیے۔ یہ عالی جاہ، محترم، قبلہ اور جناب کی پناہ گاہوں میں چھپے ہوئے پیر کہن سال احتساب کی صلیب پر چڑھا دیے جائیں تو اچھا۔

لہٰذا میں نے بھی یہی محسوس کیا کہ یہ وقت ''آداب والقاب'' کے ساتھ گفتگو کرنے کا نہیں بلکہ آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کا ہے۔

آپ ساجد رشید کا مکمل اداریہ پڑھ لیں۔ پڑھ چکے ہوں تو میری خاطر ایک بار اور پڑھ لیں تو مجھے شاید یہ بتانے کی ضرورت نہیں پڑے گی کہ نگاہیں کہیں ہیں لیکن نشانہ کوئی اور ہے۔ اس اداریے کو پڑھ کر میرا جو فوری ردعمل تھا، وہ یہی تھا کہ اگر عادل منصوری، شمس الرحمٰن فاروقی کے 'دستے' میں شامل نہ ہوتے تو موصوف انھیں ایسی ''خراج عقیدت'' کبھی نہ پیش کرتے۔ پھر ذرا غور سے اس اداریے کو دیکھا تو کئی اور سربستہ راز منکشف ہوئے۔ سب سے پہلا تو یہی کہ ''نیا ورق'' کے وہ شمارے جو فاروقی کے نام کی 'برکت' سے جگمگا رہے تھے، ان شماروں کی TRP یعنی Television Rating Point جتنی تھی، اتنی گذشتہ دو شماروں سے نظر نہیں آ رہی تھی، لہٰذا صاحب رسالہ نے ایک بار پھر عادل منصوری کے حوالے سے گیان چند جین اور فاروقی کے قضیے کو اپنا ہدف بناتے ہوئے پرانے نوالے کو نئے انداز سے چبانا شروع کیا تا کہ رسالے کا TRP برقرار رہے۔ یہاں میں نے ٹیلی ویژن کی اس مخصوص تکنیکی اصطلاح کا دانستہ استعمال اس لیے کیا ہے، کیوں کہ تازہ شمارے میں ساجد رشید کے ایک مداح سید خالد قادری (حیدرآباد) نے اپنے خط کی شروعات کچھ یوں کی ہے:

> آپ بھی ہندی فلموں کی طرح نیا ورق میں کچھ نہ کچھ ہمیشہ ہی ایسا شامل کر دیتے ہیں کہ پرچہ 'ہٹ' ہو جائے اور پھر لوگ ایک دوسرے سے پوچھیں کہ اس بار کا نیا ورق پڑھا یا نہیں۔ کبھی جعفر رضا صاحب کی فاروقی صاحب

> سے خط و کتابت اور کبھی 'ساقی کا شوربہ'۔

ظاہر ہے کہ ہندی فلموں کو 'ہٹ' کرانے کے نسخے ساجد رشید کو بہتر معلوم ہیں اور ان کا استعمال ادبی صحافت میں کرنے سے انھیں بھلا کون روک سکتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے زبان و ادب کے ''سپر اسٹار'' شمس الرحمٰن فاروقی کے نام کی ہی کمائی کھانے میں اپنی عافیت سمجھی اور اللہ نے انھیں عادل منصوری کی بدولت یہ موقع بھی عطا کر دیا تو پھر وہ 'کفران نعمت' کیوں کرتے۔ فوراً ایک اور ''ہندی فلم'' بنانے کی تیاری شروع ہوگئی۔ فلم بنی بھی اور اسے گذشتہ دنوں 'نیا ورق' کے تھیٹر پر ریلیز بھی کر دیا گیا۔ واضح رہے کہ ''بالی ووڈ'' (Bollywood) میں فلمیں ریلیز کرنے کے لیے صحیح وقت کا انتخاب بڑی مشکل سے ہوتا ہے۔ اکثر اچھی فلمیں غلط وقت میں ریلیز ہونے کے سبب فلاپ ہو جاتی ہیں۔ ساجد رشید نے بھی اپنی 'فلم' کو ریلیز کرنے میں جلد بازی نہیں دکھائی بلکہ عادل منصوری کی موت کا انتظار کیا۔ لیکن اس بار تمام احتیاط کے باوجود یہ فلم 'سپر فلاپ' ثابت ہوئی، کیوں کہ اسکرپٹ میں جھول تھا۔

ساجد رشید کے اسکرپٹ یعنی اداریے کا جواب دیتے ہوئے نہ تو ذہن پر زیادہ زور ڈالنے کی ضرورت ہے اور نہ ہی انھیں سنجیدگی سے لینے کی ضرورت ہے، کیوں کہ اردو ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم بھی ان کے اعتراضات کے بخیے ادھیڑ سکتا ہے۔ بین السطور کی بات میں بعد میں کروں گا لیکن پہلے میں ان الزامات کی استہزائی سنجیدگی کو دلائل اور حقائق کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتا ہوں جو انھوں نے عادل منصوری، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی اور اپنے دوسرے حریفوں پر لگائے ہیں۔ مختصراً ان کے الزامات کو یوں نشان زد کیا جا سکتا ہے:

> ۱۔ عادل منصوری نے ۲۰۰۷ کا ''ولی گجراتی ایوارڈ'' حاصل کرنے کی غرض سے نہ صرف تیس ہزار کیلومیٹر دور (امریکہ) کا سفر طے کیا بلکہ بدنام زمانہ مودی حکومت کا تفویض کردہ انعام بھی قبول کیا۔ وہ فرقہ پرست نریندر مودی جنھیں Mass Murderer بھی کہا جاتا ہے، ان کے ہاتھوں جدید شاعر عادل منصوری بک گیا۔
>
> ۲۔ مودی کے عنایت کردہ ایوارڈ کے بعد عادل منصوری کے اعزاز میں دہلی، الٰہ آباد اور ممبئی میں تہنیتی جلسے منعقد کیے گئے۔ الٰہ آباد میں فاروقی کے گھر، دہلی میں احمد محفوظ کے مکان پر اور ممبئی کے مضافاتی شہر میرا روڈ میں فاروقی نے ایک نشست کی صدارت کی اور عادل منصوری کو انعام کے لیے اس چالاکی سے تہنیت پیش کی کہ منتظم اور حاضرین کو پتہ ہی نہ چلا کہ عال منصوری کو جس انعام کے لیے فاروقی مبارکباد پیش کر رہے ہیں وہ اس ہندو جارحیت پسند وزیر اعلیٰ کا جاری کردہ انعام ہے جسے انسانی حقوق کی تنظیمیں Mass Murderer کہہ کر پکارتی ہیں۔

۳۔ زبیر رضوی نے عادل منصوری کی مذمت کی۔

۴۔ احمد محفوظ کے گھر منعقدہ تہنیتی نشست میں جب عادل منصوری نے عراق پر اپنی نظمیں سنائیں تو وہاں موجود خورشید اکرم نے ان سے پوچھا کہ آپ نے گجرات پر بھی کچھ کہا ہوگا، وہ سنائیے تو عادل منصوری کا جواب نفی میں تھا۔

۵۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ عادل منصوری کی اسی بے حسی کی ستائش میں مودی حکومت نے انھیں ایک لاکھ روپے کا ایوارڈ دیا ہے؟

۶۔ جین اور نارنگ کو آر ایس ایس نواز قرار دینا کیا اس لیے آسان نہیں ہے کہ وہ ہندو ہیں؟ تبلیغی جماعت کا رکن ایک اردو شاعر ہندو جارحیت پسند مودی کے پیش کردہ ایک لاکھ روپے میں اپنا ضمیر اور اپنا ایمان گروی رکھنے کے لیے قابل مذمت کیوں نہیں ہے؟

آیئے اب ایک ایک کر کے ان الزامات کا جائزہ لیتے ہیں۔ ساجد رشید کو سب سے زیادہ غصہ اس بات پر ہے کہ عادل منصوری نے ایک ایسے شخص اور ایک ایسی حکومت سے ایک لاکھ روپے کا ایوارڈ قبول کیا جو فرقہ پرست اور Mass Murderere ہے۔ اتنے جذباتی اور دل فگار بیان پر کون شخص ایسا ہے جو ساجد رشید کے اس جذبے کی تعریف نہ کرے گا۔ میں بھی ضرور کرتا بلکہ میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ اگر واقعی عادل منصوری نے اس ایوارڈ کو قبول کر کے ادب میں کسی نئی روایت کی داغ بیل ڈالی ہوتی تو میں بھی ان کی مذمت کرتا لیکن یہاں تو معاملہ مختلف ہے۔ کیا ساجد رشید کو یہ نہیں معلوم کہ ان کے آقا اور مولا ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو کس زمانے میں ''پدم بھوشن'' کے ایوارڈ سے نوازا گیا تھا؟ اس وقت مرکز میں بھارتیہ جنتا پارٹی کی حکومت تھی اور انھیں اس وقت کے وزیر اعظم اٹل بہاری واجپئی نے اپنے ہاتھوں سے ایوارڈ دیا تھا۔ تو کیا ساجد رشید بھارتیہ جنتا پارٹی کو سیکولر پارٹی سمجھتے ہیں؟ یا اٹل بہاری واجپئی کو مودی کے مقابلے میں کوئی 'بونس مارکس' دینے والے ہیں؟ کیا انھیں نہیں پتہ کہ اٹل بہاری واجپائی کی پارٹی نے ہی رتھ یاترا کے ذریعہ پورے ملک میں فرقہ واریت کا بیج بویا تھا اور ان ہی کے اکسانے پر ہزاروں کارسیوکوں نے نہ صرف بابری مسجد کو شہید کیا بلکہ ملک گیر پیمانے پر فسادات کرا کے پورے ملک کو فرقہ واریت کی آگ میں جھونک دیا؟ ساجد رشید کو گجرات تو یاد ہے لیکن ممبئی کے فسادات کو وہ بھولنے کا ناٹک کر رہے ہیں جس پر شری کرشنا کمیشن کی رپورٹ بھی آ کر پرانی ہو چکی اور جس میں فسادیوں کے نام اور پتے بھی درج ہیں۔ کیا نریندر مودی اسی پارٹی کے وزیر اعلیٰ نہیں جس کے وزیر اعظم کے ہاتھوں نارنگ نے پدم بھوشن کا ایوارڈ کمر خم کر کے اور سر جھکا کے ممنویت کے ساتھ قبول کیا تھا؟ کیا ساجد رشید نے کبھی ایک جملہ بھی اس کی مذمت میں کہنا ضروری سمجھا؟ تو کیا ساجد رشید کے قریب عادل منصوری اور گوپی چند نارنگ کے احتساب کے لیے الگ الگ پیمانے ہیں؟

ساجد رشید نے اپنے اداریے کا عنوان بالکل صحیح قائم کیا ہے کہ 'سوال کا جواب ہی سوال ہے'۔ ابھی اس ضمن میں انھیں بہت سارے سوالوں کے جواب دینے باقی ہیں۔ مثلاً انور قمر نے ''نیا ورق'' کے شمارہ

نمبر ۲۶ میں باقر مہدی کے حوالے سے اپنے خط میں لکھا ہے کہ:

> جب انھیں (باقر مہدی کو) مہاراشٹر ساہتیہ اکادمی کی جانب سے انعام دینے کا اعلان ہوا تو خود جلسہ گاہ میں تشریف لے گئے، عمدہ کپڑوں میں ملبوس اور ٹوپی اوڑھ کر اور وہاں ایک مشتبہ کردار وزیر کے ہاتھوں مسکراتے ہوئے انعام قبول کرلیا۔ زمانہ شیوسینا اور بھارتیہ جنتا پارٹی کی متحدہ حکومت کا تھا اور ۹۳-۱۹۹۲ کے فسادات کو ہوئے کوئی مدت نہیں گزری تھی۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ساجد رشید نے انور قمر کے اس خط پر ریمارکس کرتے ہوئے اپنے ادارتی نوٹ میں لکھ دیا کہ ''مکتوب نگار نے باقر مہدی کے تعلق سے انتہائی ذاتی نوعیت کی کچھ ایسی باتیں لکھ دی ہیں جن کی وضاحت میں Rejoinder (جواب الجواب) کا بھی شامل اشاعت ہونا ضروری ہے''۔ لیجیے صاحب، باقر مہدی کا معاملہ آیا تو ''انتہائی ذاتی نوعیت'' والا معاملہ درپیش آ گیا۔ بہر حال ساجد رشید نے اسی شمارے میں عبدالغنی خاں کا جواب الجواب بھی شائع کیا، جو باقر مہدی کے قریبی لوگوں میں شمار ہوتے تھے۔ اب ذرا عبدالغنی خاں صاحب کا جواب بھی ملاحظہ فرمالیں۔ اس مضمون نما جواب الجواب میں موصوف نے یہ کہہ کر اپنا پلّہ جھاڑ لیا کہ ''ساہتیہ اکادمی کا انعام لینے انھیں جانا یا نہ جانا چاہیے تھا کی بحث سے پرہیز مناسب رہے گا''۔ اسے کہتے ہیں ساجد رشید کی نام نہاد ''غیر جانب داری'' جسے وہ پڑیا میں باندھ کر اپنے قارئین کو تھماتے رہتے ہیں اور بدلے میں انھیں ''جہادی صحافی'' کا خطاب ملتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ آج کل ''جہادی'' کی اصطلاح کو ''دہشت گرد'' کے معنی میں لیا جا رہا ہے لیکن اگر ساجد رشید کو اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے، تو بھلا مجھے کیوں ہو۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، اصل سوال تو وہی ہے کہ ساجد رشید کے پیمانے کیا ہیں، اگر اس کی وضاحت وہ کر دیتے تو ہم جیسے جاہلوں پر ان کا احسان عظیم ہوتا۔ ایک طرف عادل منصوری ہیں جنھوں نے نریندر مودی سے ایوارڈ قبول کیا اور ساجد رشید کے عتاب کا شکار ہوئے جب کہ دوسری طرف نارنگ اور باقر مہدی ہیں جنھوں نے فرقہ پرست جماعتوں سے انعامات حاصل کیے اور ساجد رشید نے خاموشی اختیار کرلی۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے باقر مہدی کی موت کو ''آخری انارکسٹ کی موت'' (شمارہ نمبر ۲۵) سے تعبیر کرنے میں بھی تاخیر نہیں کی۔ اسی شمارے میں انھوں نے باقر مہدی پر اداریہ بعنوان ''احتجاج کا شعلہ تھے باقر مہدی'' رقم کر کے انھیں خراج عقیدت بھی پیش کیا۔ اب کوئی ہے جو ساجد رشید سے پوچھے کہ فرقہ پرست جماعت سے ایوارڈ حاصل کرتے وقت ''احتجاج کا شعلہ'' سرد کیوں پڑ گیا تھا؟

اس مقام پر میں آپ کی توجہ ایک اور جانب مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ ہندوستان میں اس وقت بھارتیہ جنتا پارٹی چھ (۶) ریاستوں یعنی گجرات، کرناٹک، ہماچل پردیش، مدھیہ پردیش، چھتیس گڑھ اور اتراکھنڈ میں اپنی حکومتیں چلا رہی ہے۔ ظاہر ہے ان ریاستوں میں اردو اکادمیاں بھی چل رہی ہیں۔ اگر ساجد رشید کے اس فارمولے کو تسلیم کر لیا جائے تو ان تمام اکادمیوں کو Surrender کر دینا چاہیے۔ ان اکادمیوں میں جو اردو ادیب اور شاعر شامل ہیں، ساجد رشید کے 'فارمولے' کے مطابق وہ سارے بے ضمیر

ٹھہرتے ہیں اور فرقہ پرست جماعت کے ہاتھوں بکے ہوئے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ان ریاستوں کی اکادمیوں سے جن ادیبوں کو انعامات سے نوازا جاتا ہے، انھیں قبول کرنے والے بھی عادل منصوری کی ہی طرح اپنا ایمان گروی رکھ چکے ہیں۔ دیکھا آپ نے سوال کے جواب میں کتنے سوال اٹھتے ہیں اور ہر سوال نیت اور مقصد کو نشان زد کرتا چلا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ساجد رشید کا منشا یہ نہیں تھا کہ ان کے بنائے ہوئے مفروضے کی زد میں اتنے لوگ آجائیں۔ وہ تو اس ایشو کو اٹھا کر صرف فاروقی اور شمیم حنفی کو گھیرنا چاہتے تھے اور اس کے لیے انھوں نے عادل منصوری جیسے نیک خو آدمی اور طرح دار شاعر کی موت پر جشن منانے سے بھی دریغ نہیں کیا لیکن اس مذموم فعل پر فضیل جعفری نے انگریزی کا ایک خوب صورت محاورہ دہرایا:

The two wrongs never make a right

فضیل جعفری نے ہی میرا دھیان اس واقعے کی جانب دلایا جس سے اس طرح کے سنجیدہ ایشوز پر اپنا موقف قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ پی۔ ایل۔ دیشپانڈے مراٹھی کے معروف ادیب، ڈرامہ نویس، موسیقار، گلوکار اور آرٹسٹ تھے جن کا انتقال ۱۲ جون ۲۰۰۰ کو ہوا۔ ان کی مجموعی خدمات کے لیے انھیں ریاستی حکومت کی جانب سے پانچ لاکھ روپے کے ''مہاراشٹر بھوشن'' سے نوازا گیا۔ واضح رہے، اس وقت بھی مہاراشٹر میں شیو سینا اور بھارتیہ جنتا پارٹی کی مشترکہ حکومت تھی۔ دیشپانڈے کو یہ انعام خود بالا صاحب ٹھاکرے نے اپنے ہاتھوں سے سونپا جسے انھوں نے قبول بھی کر لیا۔ اس انعام کو قبول کرنے کے باوجود دیشپانڈے کا ضمیر زندہ رہا اور انھوں نے اپنا ایمان بھی گروی نہیں رکھا، لہٰذا انھوں نے اپنی تقریر میں اس فرقہ پرست پارٹی کی کھل کر مذمت کی۔ جب بالا صاحب ٹھاکرے نے ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے سخت الفاظ میں دیشپانڈے کو لعنت ملامت کرنا شروع کیا کہ ہمارا کھاتے ہو اور ہم ہی پر غراتے ہو، تو دیشپانڈے کا جواب تھا کہ جو تم نے مجھے دیا ہے، وہ عوام کی ملکیت میں سے دیا ہے، تم صرف اس کے نگراں ہو۔

اس طرح کے ایشوز پر یہی میرا اور ہر انصاف پسند شخص کا موقف ہوگا۔ لہٰذا عادل منصوری کے علاوہ باقر مہدی اور گوپی چند نارنگ نے بھی جو کیا، وہ میری نظر میں غلط نہیں ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ کیا عادل منصوری نے ایوارڈ قبول کرنے کے بعد نریندر مودی کی شان میں قصیدے پڑھے؟ گجرات کے فسادات کو Justify کرنے کی کوشش کی؟ لیکن اس کے برخلاف نارنگ نے 'پدم بھوشن' اور دوسری کئی مراعات بھارتیہ جنتا پارٹی سے حاصل کرنے کے بعد اسی پارٹی کے رہنما مرلی منوہر جوشی کو ''اردو کے ماتھے پر تلک'' ضرور کہہ ڈالا۔ ساجد رشید چاہتے تو نارنگ کی اس مذموم حرکت کی مذمت کر کے اپنی غیر جانب داری، انصاف پسندی، جہادی صحافت اور حق پرستی کی داد وصول کر سکتے تھے لیکن اس کے بدلے انھیں غیر ملکی اسفار، ساہتیہ اکادمی کے ایوارڈ اور 'نیا ورق' کو Backdoor سے مل رہے ''مشروط تعاون'' کو خیرباد کہنا پڑتا۔

میں بے بنیاد الزام نہیں لگا رہا ہوں بلکہ یہ وہ کھلی حقیقت ہے جسے مجھ سے کافی پہلے وارث علوی جیسے شخص نے بھی محسوس کر لیا تھا۔ دیکھیے، وہ کیا فرماتے ہیں:

نیا ورق نارنگ کی حمایت میں اور فاروقی کے خلاف محاذ کا شکار ہو گیا ہے۔

ساجد رشید جو بطور افسانہ نگار تا حال اپنی شناخت پیدا نہ کر سکے، انھیں نارنگ، مابعد جدیدیت، مارکسزم اور کمٹ منٹ کی مالائیں پہنا کر فاروقی کی طرف تانی ہوئی برق انداز کے بارود کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔

(لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱، صفحہ۔۱۱۹)

میں ایک بار پھر اپنا دعویٰ دہراتا ہوں کہ عادل منصوری پر ساجد رشید اتنا سخت اداریہ کبھی نہ لکھتے، اگر ان کا مقصد فاروقی اور شمیم حنفی کے خلاف زہر اگل کر نارنگ کو خوش کرنا نہ ہوتا۔ بقول وارث علوی ''آدمی چاہے جتنا سرکش ہو، دینے والے کے سامنے اسے جھکنا ہی پڑتا ہے۔ مانگنے جاؤ تو ہونٹ مسکراہٹوں کے حسابی زاویے آپ پیدا کر لیتے ہیں''۔ ورنہ کیا وجہ ہے کہ خود ساختہ اصولوں کے پھندے صرف اپنے مخصوص 'ہدف' کی گردن کو گرفت میں لیتے ہیں جب کہ اسی 'گناہ' کی سزا میں باقر مہدی اور گوپی چند نارنگ بخش دیے جاتے ہیں۔ یہاں عادل منصوری کا ہی ایک شعر یاد آتا ہے ؎

سارے کبیرہ آپ ہی کرتا ہوا سا ہو
الزام دوسرے ہی پہ دھرتا ہوا سا ہو

اب آیئے، ساجد رشید کے اس دوسرے الزام کی جانب جس کے تحت انھوں نے انکشاف کیا ہے کہ مودی کے عنایت کردہ ایوارڈ کے بعد عادل منصوری کے اعزاز میں دہلی، الہٰ آباد اور ممبئی میں تہنیتی جلسے منعقد کیے گئے۔ مجھے پتہ نہیں کہ ساجد رشید ''تہنیت'' کے معنی سے بھی واقف ہیں یا نہیں۔ کیوں کہ دہلی اور الہٰ آباد میں جو پروگرام منعقد کیے گئے تھے، وہ ایک ایسے شاعر کے لیے تھے جو عرصے بعد اپنے وطن کچھ دنوں کے لیے آیا تھا۔ یہاں کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ ہماری تہذیب میں مہمان نوازی کیوں اور کیسے کی جاتی ہے اور اس کے آداب کیا ہوتے ہیں۔ کیا ادب میں جتنے اعزازی پروگرام ہوتے ہیں وہ سبھی ایوارڈ حاصل ہونے کے بعد صاحب اعزاز کی شان میں منعقد کیے جاتے ہیں؟ امریکہ کی تو بات جانے دیجیے، اگر پڑوس کے شہر سے کوئی شاعر یا ادیب آجاتا ہے تو اس علاقے کے ادیب اس کے اعزاز میں حسب استطاعت نشست رکھ لیتے ہیں، تو کیا یہ کوئی مذموم فعل ہے؟ اب اگر ساجد رشید کٹ حجتی اپناتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ یہ نشستیں صرف اس لیے رکھی گئی تھیں کیوں کہ مودی حکومت نے انھیں ایوارڈ سے نوازا تھا، تو پھر انھیں اپنے دعوے کی صداقت کے لیے کچھ ثبوت پیش کرنے چاہییں تھے۔ ابھی وہ اس مقام پر فائز نہیں ہوئے ہیں جہاں وہ صرف یہ کہہ کر خاموش ہو جائیں کہ ''مستند ہے میرا فرمایا ہوا''۔ پھر بھی ہم نے اپنے اطمینان کی خاطر دہلی فون کر کے احمد محفوظ سے بھی دریافت کر لیا۔ حسب توقع احمد محفوظ نے سختی سے اس الزام کی تردید کرتے ہوئے کہا کہ مذکورہ نشست صرف عادل منصوری کی ہندوستان آمد پر منعقد کی گئی تھی جس میں زبیر رضوی بھی شریک ہوئے تھے۔ یہاں اپنے ہی دام میں خود ساجد رشید پھنس گئے۔ ایک جانب تو وہ یہ کہتے ہیں کہ زبیر رضوی نے عادل منصوری کے اس اقدام کی مذمت کی، جو بہر حال صحیح ہے۔ لیکن سوال اٹھتا ہے کہ اگر احمد محفوظ کے یہاں یہ نشست عادل منصوری کو مودی سے ایوارڈ ملنے کی خوشی میں منعقد کی گئی تھی تو پھر زبیر رضوی اس

خوشی میں شرکت کے لیے کس طرح جا سکتے تھے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مذکورہ نشست صرف عادل منصوری کی ہندوستان آمد پر ان کے اعزاز میں رکھی گئی تھی۔ الہٰ آباد کی نشست کا بھی وہی معاملہ تھا۔ سید محمد عقیل کا حوالہ دے کر ساجد رشید قارئین کو بے وقوف نہیں بنا سکتے۔ عقیل صاحب اگر احتجاجاً اس نشست میں شامل نہیں ہوئے تو وہ ان کا ذاتی فیصلہ تھا جو انھوں نے اس ایوارڈ کو قبول کرنے پر عادل منصوری کے خلاف لیا تھا، لیکن اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ فاروقی کے یہاں عادل منصوری کو اس ایوارڈ کے لیے تہنیت پیش کی جا رہی تھی؟

سب سے بڑی ٹھوکر ساجد رشید نے ممبئی کے مضافاتی علاقے میرا روڈ میں منعقد ''تہنیتی پروگرام'' کا ذکر کرتے ہوئے کھائی ہے جو میرے لیے بھی ایک انکشاف ہے۔ ذرا پھر سے ان کے اس الزام پر نظر کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں، ''ممبئی کے مضافاتی شہر میرا روڈ میں فاروقی نے ایک نشست کی صدارت کی اور عادل منصوری کو انعام کے لیے اس چالاکی سے تہنیت پیش کی کہ منتظم اور حاضرین کو پتہ ہی نہ چلا کہ عادل منصوری کو جس انعام کے لیے فاروقی مبارکباد پیش کر رہے ہیں وہ اس ہندو جارحیت پسند وزیر اعلیٰ کا جاری کردہ انعام ہے جسے انسانی حقوق کی تنظیمیں Mass Murderer (اجتماعی قتل کا مجرم) کہہ کر پکارتی ہیں''۔

اب میں یہاں آپ کو بتاؤں گا کہ میرا روڈ کے کس پروگرام کی بات ساجد رشید کر رہے ہیں اور پل بھر میں شواہد، دلائل اور زندہ گواہان کی مدد سے ثابت کر سکتا ہوں کہ یہ پورا الزام جھوٹ کا پلندہ ہے۔ یہ جھوٹ انجانے میں نہیں بلکہ جانتے بوجھتے بولا جا رہا ہے اور ایک خاص مقصد کے تحت بولا جا رہا ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ ساجد رشید جس پروگرام کی بات کر رہے ہیں وہ عادل منصوری کا تہنیتی جلسہ نہیں بلکہ سہ ماہی ''اثبات'' کی رسم اجرا کی تقریب تھی تو آپ کا ردعمل کیا ہوگا؟ پھر یہی نہیں بلکہ اس پروگرام کی صدارت فاروقی نے نہیں بلکہ خود عادل منصوری نے کی تھی اور اس کا منتظم خود راقم الحروف تھا۔ ۲۶ مئی ۲۰۰۸ کو منعقدہ اس پروگرام میں فضیل جعفری اور سلام بن رزاق کے علاوہ شہر کے تقریباً ۱۵۰/ادیب اور شاعر شریک تھے۔ اس پروگرام میں میڈیا کے لوگ بھی موجود تھے۔ ''ٹائمس آف انڈیا''، ''انقلاب''، ''اردو ٹائمز'' کے ذمے دار نمائندوں کے علاوہ دوسرے کئی صحافی بھی شریک محفل تھے۔ دوسرے دن تمام اخباروں میں اس تقریب کی مفصل رپورٹنگ بھی شائع ہوئی۔ اس پروگرام میں ساجد رشید کے کئی ہم جلیس بھی موجود تھے جنھوں نے ظاہر ہے کہ بعد میں انھیں ضرور رپورٹ دی ہوگی، لہٰذا یہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ ساجد رشید اس پروگرام کی غرض و غایت سے واقف نہیں تھے۔ پھر میں نے ذرا غور سے ساجد رشید کے اس الزام کی عبارت کو رک رک کر پڑھا تو ایک جگہ ''نشست'' پڑھ کر رک گیا اور بات میری سمجھ میں آ گئی کہ موصوف کس پروگرام کی بات کر رہے ہیں۔ کیوں کہ ہزار اختلافات کے باوجود میں ساجد رشید کو اتنا بڑا جاہل بھی نہیں سمجھتا کہ وہ جلسہ اور نشست کا فرق نہ جانتے ہوں۔ ان کا اشارہ دراصل جلسے سے ایک روز قبل اس نشست کی جانب ہے جس میں، میں نے مہمانوں سے ملاقات کی غرض سے پریس اور میرا روڈ کے لوگوں کو مدعو کیا تھا۔ یہ نشست ایڈوکیٹ یٰسین مومن

کے میرا روڈ میں واقع فلیٹ پر رکھی گئی تھی۔ اس نشست کا مقصد سوائے اس کے کچھ اور نہیں تھا کہ مقامی ادیبوں اور شاعروں کو شکایت کا موقع نہ ملے کہ پہلی بار میرا روڈ میں اتنی عظیم ادبی شخصیتیں آ رہی تھیں اور انھیں مہمانوں سے دور رکھا گیا۔ لہٰذا ایک بے تکلف نشست کا اہتمام کیا گیا، جس میں نہ تو کوئی صدر تھا اور نہ ہی کوئی ناظم۔ فاروقی اور عادل منصوری کے وہاں پہنچنے سے قبل اردو کی زبوں حالی پر گرما گرم بحث ہو رہی تھی، لہٰذا جب یہ لوگ پہنچے تو اسی موضوع پر شروع ہو گئے۔ گویا موضوع بھی منتخب نہیں تھا جس پر اظہار خیال کے لیے لوگوں کو بلایا گیا تھا۔ یہ پوری رپورٹنگ روزنامہ ''اردو ٹائمز'' میں چھپ چکی ہے، کیوں کہ اس دن مذکورہ روزنامے سے منسلک صحافی شکیل رشید وہاں موجود تھے۔ ''ٹائمس آف انڈیا'' کے وجیہ الدین صاحب بھی وہاں موجود تھے جنھوں نے اپنے اخبار میں اس دن کی گفتگو کا تجزیہ کیا۔ اس نشست میں بھی ساجد رشید کے بہت سے ہم جلیسوں کو مدعو کیا گیا تھا جو میری بات کی تصدیق ضرور کریں گے۔ اور اگر مصلحتاً نہیں کریں گے تو پھر دونوں پروگراموں کی ویڈیو ریکارڈنگ کو میرے اس دعوے کی ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ساجد رشید کے مطابق فاروقی نے اس چالاکی کے ساتھ وہاں عادل منصوری کو تہنیت پیش کی کہ حاضرین اور منتظم کو پتہ ہی نہیں چلا۔ میری سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ جب ساجد رشید وہاں موجود تھے ہی نہیں تو انھوں نے فاروقی کی ''چالاکی'' کو کہاں سے دیکھ لیا؟ اور اگر ان کے کسی ایسے 'وفادار' نے ان تک یہ خبر پہنچائی ہے جو اس وقت نشست میں موجود تھا، تو پھر ساجد اس کو سامنے کیوں نہیں لاتے؟ اس کا نام کیوں نہیں بتاتے؟ کیا اس لیے کہ یہ پوری کہانی صرف ان کے سازشی ذہن کی اختراع ہے؟ اور پھر وہ فاروقی کی اس ''چالاکی'' کی وضاحت بھی نہیں کرتے جسے وہاں موجود حاضرین اور صحافی نہ پکڑ پائے، البتہ اس نشست میں موجود اس 'واحد عقل مند آدمی' نے پکڑ لیا جس نے ساجد رشید کے لیے مخبری کے فرائض انجام دیے تھے۔ 'جہادی صحافت' کے ایسے ذریں نمونے شاید ہی کہیں ملیں لیکن 'نیا ورق' کے صفحات درصفحات ایسے نمونوں سے جگمگاتے رہتے ہیں۔

یہاں ایک بات اور بھی غور طلب ہے کہ ساجد رشید نے قصداً سہ ماہی ''اثبات'' کے اجرا کا تذکرہ نہیں کیا اور نہ ہی منتظم کا نام لینے کی ہمت دکھائی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ہوں کہ ان کے نام لینے سے میری اور میرے رسالے کی خواہ مخواہ اہمیت بڑھ جائے گی، حالاں کہ وہ بھی ''اثبات'' کے دو شماروں کی غیر معمولی پذیرائی سے واقف ہیں۔ یہاں میرے ذہن میں اس شک کا سر اٹھانا فطری ہے کہ کیا عادل منصوری اور شمس الرحمٰن فاروقی کو معتوب کرنے کی ایک وجہ یہ بھی تو نہیں کہ انھوں نے نہ صرف ''اثبات'' کی سرپرستی قبول فرمائی بلکہ اس کی رسم اجرا کی تقریب میں بہ نفس نفیس شریک بھی ہوئے؟ کہیں اس کے پیچھے ساجد رشید کا حاسدانہ جذبہ کام تو نہیں کر رہا ہے؟

'نیا ورق' کے مدیر کی جانب سے لگایا گیا تیسرا الزام بالکل درست ہے۔ ان کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ زبیر رضوی نے عادل منصوری کے اس اقدام کی احمد محفوظ کے گھر میں مذمت کی تھی لیکن ان کے وہ الفاظ نہیں تھے جو ساجد رشید نے اپنے اداریے میں رقم کیے ہیں۔ بہر حال اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا، حقیقت یہی ہے کہ زبیر رضوی نے مذمت کی تھی۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے اپنے سہ ماہی جریدہ ''ذہن جدید'' میں بھی کھلے

لفظوں میں اس پر صدائے احتجاج بلند کی تھی۔ لیکن زبیر رضوی کی مذمت اور ساجد رشید کی مذمت میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ زبیر رضوی نے احمد محفوظ کے گھر پر عادل منصوری کے منھ پر کہا تھا جب کہ ساجد رشید نے مذمت کے لیے چھ مہینے ان کی موت کا انتظار کیا۔ زبیر رضوی نے ''ذہن جدید'' میں اس وقت عادل منصوری کے خلاف لکھا جب وہ بقید حیات تھے لیکن ساجد رشید نے اس وقت لکھا جب مٹی، مٹی میں مل چکی تھی۔ یہ ہے وہ بنیادی فرق جو طرز اظہار کی تفریق کو بھی نشان زد کرتا ہے اور نیت کو بھی کھول کر سامنے رکھ دیتا ہے۔ اچھا چلیے میں زبیر رضوی کے احتجاج کا کوئی جواز نہیں پیش کرتا لیکن یہ سوال تو ضروری ہے کہ کیا واقعی ساجد رشید فرقہ پرستی پر زبیر رضوی کے اس موقف کی کھلے دل سے تائید کر رہے ہیں؟ اگر واقعی ایسا ہے تو پھر یہ سوال سامنے آجاتا ہے کہ زبیر رضوی نے عادل منصوری پر کم اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ پر سب سے زیادہ فرقہ پرستی کے الزام لگائے ہیں اور سخت ترین الفاظ میں ان کی مذمت کی ہے، اس وقت ساجد رشید، نارنگ کے دفاع میں کیوں کھڑے ہو جاتے ہیں؟ اس وقت زبیر رضوی کی مذمت اور احتجاج کو من وعن اسی طرح کیوں نہیں تسلیم کرلیا، جس طرح وہ عادل منصوری کے معاملے میں کر رہے ہیں؟ ساجد رشید کی یاد دہانی کے لیے یہاں میں زبیر رضوی کے کچھ بیانات نقل کر رہا ہوں، ذرا اس پر بھی وہ نگاہ ڈال لیں اور بتائیں کہ اب ان کا کیا موقف ہے، ملاحظہ فرمائیں:

> ساہتیہ اکادمی کے نائب صدر ہونے کے دنوں میں انھوں (نارنگ) نے ساہتیہ اکادمی کی طرف سے وگیان بھون کی انیکسی میں نغمہ نگار گلزار، گلوکار جگجیت سنگھ اور اداکارہ ثریا کو خصوصی انعام دینے کی غرض سے اٹل بہاری واجپائی، مرلی منوہر جوشی اور سکندر بخت کو مدعو کیا تھا اور ان تینوں وزیروں کی شان میں ترتیب سے پندرہ بیس منٹ تک قصیدے پڑھے تھے۔ جگجیت سنگھ نے واجپائی جی کا کلام گایا تھا۔ یہی وہ تقریب تھی جب پروفیسر نارنگ نے بی جے پی کے ساتھ اپنی کھلی وفاداری کا پہلی بار اعلان کیا تھا۔ خیال رہے کہ ساہتیہ اکادمی کی کسی بھی تقریب میں کسی غیر ادیب، سیاست داں یا وزیر کو مدعو نہ کرنے کی ۱۹۵۴ سے چلی آرہی روایت کو پروفیسر نارنگ نے ساہتیہ اکادمی میں اپنے قدم جمانے کی خاطر مسل کر ردی کی ٹوکری میں پھینک دیا۔
>
> ('ذہن جدید'، شمارہ ۴۶)
>
> دلّی میں بی جے پی سرکار کے زمانے میں بھی وہ (نارنگ) اردو اکادمی کے وائس چیئر مین بنائے گئے اور احسان مندی کے طور پر واجپائی کی کویتاؤں کا کرشن موہن سے اردو میں ترجمہ کرا کے اسے کوی وزیر اعظم کو ادب واحترام سے ایک تقریب میں پیش کیا۔ دلّی کے وزیر اعلیٰ صاحب سنگھ ورما نے اکادمی کی ایک تقریب میں اعتماد بھرے لہجے میں کہا کہ اردو اکادمی ہم نے اپنے

> پروفیسر صاحب کے سپرد کردی ہے، وہ جیسا چاہیں اسے چلائیں (ہمارے پاس وہ تراشے ہیں) اور ایسا ہی ہوا۔
>
> (ایضاً)
>
> یہ واقعہ ہے کہ پروفیسر نارنگ ابن الوقت اور فرقہ پرست طاقتوں کے آلۂ کار ہیں، ان کا ایک روپ وہ ہے جو RSS کے ترجمان 'پنچ جنیہ' میں ملتا ہے جس میں پروفیسر نارنگ کے بارے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ یہ اس کے دانشور ہیں۔ اس کے برخلاف سی پی ایم کے جنرل سکریٹری کامریڈ سرجیت سنگھ نے پارٹی کے ترجمان ''پیوپلز ڈیموکریسی'' میں ایک طویل مضمون لکھ کر ان کی بی جے پی نوازی پر مہر لگا دی تھی...
>
> (ایضاً)
>
> پروفیسر نارنگ کی فرقہ واریت سے شدید نفرت کا لیکھا جوکھا پڑھنا مقصود ہو تو آپ فاروقی ارگلی کی لکھی ہوئی کتاب ''تماشائے اہل قلم'' (مطبوعہ ۲۰۰۴، صفحات دوسو) میں پروفیسر نارنگ کی علی صدیقی کے حضور درباداری کا مستند احوال ضرور پڑھیے۔ کتاب میں عالمی اردو کانفرنس کے حوالے سے، اور جامعہ ملیہ اسلامیہ میں موصوف کے کھڑے کیے ہوئے ہندو مسلم تناؤ اور تبدیلیٔ مذہب کر کے دوسری شادی رچانے اور پھر دوبارہ ہندو دھرم اختیار کرنے، اقبال صدی تقریبات میں صدر پاکستان سے خصوصی تمغۂ امتیاز پانے اور پھر دلّی میں سرائیکی زبان کی تحریک کا جھنڈا اٹھانے پر پانچ سال پاکستانی ویزا نہ ملنے کی دلچسپ تفصیلات آپ کو یہ مصرع پڑھنے پر مجبور کر دے گی: ''ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ''۔
>
> (ایضاً)

زبیر رضوی کے مضامین اور ردعمل میں سے ایسے کئی اقتباسات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ تو کیا ساجد رشید زبیر رضوی کے ان بیانات کی بھی حمایت کر رہے ہیں؟ یا ہمیشہ کی طرح وہ ایک بار پھر یہی کہنا چاہتے ہیں کہ ''حقیقت یہ ہے کہ نارنگ کے خلاف فرقہ وارانہ تحریک چلانے والے حضرات (زبیر رضوی اور شمیم حنفی) اب، فاروقی کے محولہ بالا بیان کی غلاظت پر کسی بلی کی طرح مٹی ڈال کر اسے چھپانے کی مذموم مہم میں جٹ گئے ہیں''۔

اب آخری دو باتیں جن کا ہم اختصار سے جائزہ لیں گے۔ اگرچہ اس طرح کے احمقانہ سوالات کے جواب دینا بے وقوفی کے زمرے میں ہی شمار کیا جائے گا لیکن چلیے ایک بار ان کی بھی حقیقت دیکھ لیتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ عادل منصوری اتنے بے حس شاعر تھے کہ انھوں نے عراق پر تو نظمیں کہیں لیکن گجرات پر نہیں

کہیں اور شاید اسی بے حسی کی وجہ سے مودی حکومت نے انھیں یہ انعام دیا۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ عادل منصوری کا واحد مجموعۂ کلام ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' ۱۹۹۶ میں ''شب خون کتاب گھر'' سے شائع ہوا تھا، جبکہ گجرات فسادات ۲۰۰۲ میں ہوئے تھے۔ ۲۰۰۲ کے بعد عادل منصوری کی کچھ ایسی نظمیں رسالوں میں نظر آئی ہیں جن میں گجرات فسادات کے اشارے ملتے ہیں۔ لیکن بالفرض محال نہیں بھی ملتے ہیں تو آپ کون ہوتے ہیں شاعر اور ادیب سے کسی چیز کا مطالبہ کرنے والے؟ دوسری بات یہ کہ اگر حساسیت کا پیمانہ یہی ہے تو پھر بہت سارے شاعر رد ہو جائیں گے جن میں اساتذہ بھی شامل ہوں گے۔ تیسری بات یہ کہ اگر ساجد رشید کو شاعری پڑھنے اور سمجھنے کا شعور نہیں ہے تو اس میں عادل منصوری کا کیا قصور؟ انھوں نے فسادات پر متعدد نظمیں کہی ہیں جن میں سے کچھ اس شمارے میں بھی شامل ہیں۔ ظاہر کہ وہ فسادات نہ تو امریکہ کے محلّوں میں ہوئے تھے اور نہ ہی عراق کی گلیوں میں، وہ تو اس بدنصیب ملک کا مقدر ہیں جو عادل منصوری کا آبائی وطن بھی ہے۔ اب انھیں کیا معلوم کہ جب تک نظم کا عنوان ''گجرات'' نہ ہو تو ساجد رشید کی سمجھ میں نہیں آسکتا کہ یہ گجرات کے فسادات پر لکھی گئی نظم ہے۔ چوتھی بات یہ کہ عراق، بوسنیا اور فلسطین امریکی استحصال کے عالم گیر استعارے کی شکل میں سامنے آچکے ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ عادل منصوری نے امریکہ میں ہی بیٹھ کر اس کی مذمت کی۔ کیا ساجد رشید یہ جرأت کر سکتے ہیں؟ امریکہ تو دور، وہ تو نارنگ جیسے شخص کی مذمت بھی کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ اس ضمن میں پانچویں اور آخری بات وارث علوی کریں گے، میں نہیں:

> میں یہ نہیں کہتا کہ شاعر اپنے وقت کے حالات سے سروکار نہیں رکھتا یا اپنے وقت کی پیداوار نہیں ہوتا۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ اگر وہ اپنے فن کو محض صحافت اور پروپیگنڈہ یا کسی سماجی مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں سمجھتا بلکہ ایک آزاد اور قائم بالذات سرگرمی سمجھتا ہے تو اس کی کوشش یہی ہوگی کہ وہ اپنے فن کو حالات کا حلقہ بگوش بنانے کی بجائے فن کا سروکار ان امور سے رکھے جو انسانوں کے بنیادی Concerns سے تعلق رکھتے ہیں۔ یعنی فن سے وہ وہی کام لے جس کام کے کرنے کا وہ اس کے زمانے میں اہل ہے۔ فنکار اپنے وقت کے حالات کا انکار نہیں کرتا۔ ان سے چشم پوشی بھی نہیں کرتا۔ ان سے گریز اور فرار بھی اختیار نہیں کرتا۔ وہ انہیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے پھر انہیں Transcend کر جاتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ اس نے جنگ یا انقلاب کا ذکر نہیں کیا۔ لوگ یہ نہیں دیکھتے کہ جن چیزوں کا وہ ذکر کر رہا ہے ان کے سامنے جنگ اور انقلاب ہیچ ہیں۔ جنگ اور انقلاب تو محض علامات ہیں کسی اندرونی روگ کے۔ یہ روگ انسان میں کہاں ہے۔ کیسے پیدا ہوا' فنکار اس کا تجزیہ کرتا ہے۔ فنکار جب انسانی روح کے Malaise کا ذکر کرتا ہے تو وہ جنگ اور انقلاب فسادات اور تشدد سے آنکھیں چراتا نہیں بلکہ ان سے

> گذر کر انہیں سمیٹ کر وہ بیماری کی اصل تک پہنچنا چاہتا ہے۔ جنگ اور انقلاب کا ذکر نہ پا کر آپ فنکار پر یہ الزام نہیں لگا سکتے کہ وہ اپنے وقت کے حالات سے سروکار نہیں رکھتا۔ وہ سروکار رکھتا ہے لیکن ایک فنکار کی طرح اور فنکار کا کام تخلیق فن ہے' سماجی Document تیار کرنا نہیں۔''

مجھے شک ہے کہ ساجد رشید اس خالص ادبی تجزیے سے مطمئن ہوں گے، کیوں کہ وہ ادب کے آدمی سرے سے نہیں ہیں۔ اگر ہوتے تو عادل منصوری کا ان کی تبلیغی جماعت میں رکنیت کا بار بار مذاق نہ اڑاتے۔ ساجد رشید کو جماعت اسلامی، تبلیغی جماعت بلکہ لفظ 'اسلام' سے بھی خدا واسطے کا بیر ہے جس کا مظاہرہ وہ کئی جگہ کر چکے ہیں اور ان کے نتائج بھی بھگت چکے ہیں۔ لیکن خیر یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے جس پر مداخلت کرنے کا مجھے کوئی حق نہیں، حالاں کہ وہ خود دوسروں کے ذاتی معاملات میں (جن میں مذہب بھی شامل ہے) دخل انداز ہوتے رہے ہیں۔ جماعت اسلامی اور تبلیغی جماعت کو 'نیا ورق' کے صفحات میں گالیاں بکنے والے اس شخص کا اصلی چہرہ تو ایک بار اسلم غازی بھی دکھا چکے ہیں۔ اسلم غازی جماعت اسلامی (ممبئی) کے ترجمان ہیں اور ان کا ایک دلچسپ خط معاصر ماہنامہ ''پیش رفت'' (دہلی، جولائی ۲۰۰۷) میں شائع ہو چکا ہے، اس کے بعد ''شب خون خبرنامہ'' (نمبر ۳) میں بھی شائع ہوا لیکن سب سے پہلے یہ خط 'نیا ورق' میں شائع ہوا تھا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ درج ذیل اقتباس کو مدیر محترم نے حذف کر دیا گیا تھا۔ ملاحظہ فرمائیں اسلم غازی کے خط کے اس سینسر شدہ اقتباس کو اور اس شرمناک منافقت سے پناہ مانگیں:

> اگر جماعت فرقہ پرست ہے تو مہاراشٹر اسمبلی کے انتخابات میں، جب ساجد رشید بحیثیت امیدوار کھڑے تھے، انھوں نے جماعت کی تائید و حمایت کیوں قبول کی تھی؟ ان دونوں موصوف جماعت کے مدن پورہ اور کرلا کے دفاتر کے دن رات طواف کرتے نہیں تھکتے تھے۔

اس کے بعد میرے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں بچتا لیکن ہاں، میں یہاں اپنے قارئین سے کچھ سوال کرنا چاہتا ہوں۔ کیا فاروقی، شمیم حنفی اور عادل منصوری کی کردار کشی کر کے ابلیسی لذت حاصل کرنے والے ساجد رشید کے اس مذموم فعل پر اب بھی آپ احتجاج نہیں کریں گے؟ کیا اب بھی آپ اسے محض 'گروہ بندی' اور 'وقت کا زیاں' کہہ کر ٹال دیں گے؟ کیا عدم تحفظ آپ کے حواس پر اتنا سوار ہو چکا ہے کہ اس استحصال اور ناانصافی پر صرف اس لیے خاموش رہیں گے کیوں کہ اس کا شکار فی الحال آپ کی ذات نہیں ہے؟ کب تک آپ کی خاموشی آپ کی منصبی ذمہ داریوں کی دربان بنی رہے گی؟ کب تک آپ مصلحتوں کی زنجیروں میں جکڑے رہیں گے؟ کب تک آپ اپنے بزرگوں، عالموں، ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کے دستار سر عام یوں اچھلتا دیکھتے رہیں گے؟ کب تک آپ تماشائی بنے رہیں گے؟ کب تک؟ خدا کے لیے خود کو پہچانیے، اپنا احتجاج درج کیجیے، میں منتظر ہوں۔

اشعر نجمی

اسے ضرور پڑھیے!

- برائے اشاعت تحریر کا اصل مسودہ ارسال فرمائیے۔ عکسی نقل سے خط بافی کے عمل میں اغلاط کا خدشہ موجود رہتا ہے۔
- کاغذ کا صرف ایک رخ استعمال کیجیے، دونوں جانب حاشیہ رکھیے اور سطور کے درمیان مناسب خلا چھوڑیے۔
- تخلیقات اور خط ایک ہی کاغذ میں خلط ملط نہ کریں۔
- اگر آپ کا ''ای میل آئی ڈی'' ہے، تو اسے اپنے پتے کے ساتھ ضرور درج کریں، کیوں کہ اس سے رابطہ قائم کرنا یا جواب دینا نسبتاً زیادہ آسان ہے۔
- مسودہ بہ ذریعہ ای میل بھیجتے ہوئے، ''ان پیج'' کا استعمال کریں۔ یہ طریقہ آسان، سریع الرفتار اور محفوظ ہی نہیں بلکہ آپ کی جانب سے ادارے کے لیے ایک سہولت کا توشہ بھی ہے۔
- ادارہ اپنے لکھنے والوں کی خدمت میں اعزازی پرچہ پیش کرنے کا اصولی طور پر قائل ہے تاہم خود کفالت کی منزل حاصل ہونے تک سالانہ خریداری حاصل کرنے والوں کا ممنون رہے گا۔
- اگر ایک قلم کار ایک قاری بنانے میں کامیاب ہو جائے تو نہ صرف ''اثبات'' چند اشاعتوں میں خود کفیل ہو سکتا ہے بلکہ ادب کے قارئین میں اضافہ خود ادب کے فروغ اور ادیب کی توسیع کا باعث بھی بن سکتا ہے۔
- ''اثبات'' کی غیر معمولی پذیرائی کی بدولت پہلا شمارہ دستیاب نہیں ہے۔
- یاد رکھیں، ''اثبات'' کی خریداری اور اس میں تحریروں کی اشاعت باہم لازم و ملزوم نہیں۔
- کوریئر ارسال کرتے ہوئے ''اثبات'' کے پتے کے ساتھ اس کا فون نمبر ضرور درج کریں تاکہ یقینی ترسیل ممکن ہو سکے۔
- ''اثبات'' کی قیمت مشمولات کے معیار اور مقدار کی نسبت بہت کم ہے۔ لہٰذا مزید دو شماروں کے بعد اس کی قیمت میں اضافہ ممکن ہے۔ اور اسی تناسب سے اس کی تاعمر خریداری میں بھی اضافہ کیا جائے گا۔ لہٰذا زر سالانہ کی جگہ تاعمر خریداری کو ترجیح دیجیے تاکہ اضافی قیمت آپ پر اثر انداز نہ ہو سکے۔

پتھرا کھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

(گوشہ عادل منصوری)

پتھرا کھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

اردو ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم بھی عادل منصوری کے 'نام اور کام' سے متعارف ہے۔ ۱۹۳۶ میں وہ احمد آباد (گجرات) میں پیدا ہوئے۔ گجراتی اور اردو دونوں ان کی مادری زبانیں تھیں۔ بعد میں انھوں نے مدرسے میں عربی کی تعلیم پائی۔ ۱۹۴۷ میں جب ملک تقسیم کے عمل جراحی سے گزرا تو عادل منصوری اپنے والدین کے ہمراہ کراچی (پاکستان) منتقل ہوگئے، اس وقت ان کی عمر صرف ۱۲ سال تھی۔ کراچی کے اسکول میں داخلے کے بعد وہ اردو کی جانب نسبتاً زیادہ متوجہ ہوئے۔

عادل منصوری نے اپنے والد کے پیرومرشد سید عبداللہ فقیہ سے فنِ خطاطی کی ابتدائی تعلیم حاصل کی اور بعد میں شعرگوئی کی شروعات بھی یہیں سے ہوئی۔ ۱۹۵۵ میں سید عبداللہ فقیہ کا انتقال ہوگیا اور عادل منصوری کے والد مع اہل وعیال ہندوستان لوٹ آئے۔ عادل منصوری کا ذوق ادب برقرار رہا لیکن اب اس میں شاعری کے علاوہ ڈرامہ بھی شامل ہوگیا تھا۔ یہی نہیں انھوں نے اب گجراتی میں بھی شاعری شروع کردی تھی۔

عادل منصوری صرف شعر وادب میں ہی تجربے کے حامی نہ تھے بلکہ انھوں نے مصوری میں بھی بہت سے تجربے کیے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے فنِ خطاطی کو کمپیوٹر سے منسلک کرکے اسے جدید دنیا سے وابستہ کردیا، اس طرح انھوں نے ایک دم توڑتے ہوئے فن کو حیات جاوداں بخش دیا۔ ان کے فن کی نمائش ممبئی کے جہانگیر آرٹ گیلری اور احمد آباد کے سنسکار کیندر میں منعقد ہوچکی ہے۔

۱۹۸۵ میں عادل منصوری امریکہ منتقل ہوگئے، جہاں انھوں ادب اور فن کے فروغ میں اپنی عمر عزیز صَرف کردی۔ میں قصداً یہاں عادل منصوری کی شاعری اور اردو ادب میں ان کے مقام کا ذکر نہیں چھیڑ رہا ہوں، کیوں کہ اس گوشے میں شامل تمام نام محترم بھی ہیں اور معتبر بھی، لہٰذا ان کے تجزیے کے بعد میری رائے بے معنی ہی کہلائے گی۔ عادل منصوری پر یہ گوشہ شامل کرنا خود میرے لیے اعزاز کی بات ہے، حالاں کہ وہ اس سے زیادہ کے حق دار تھے اور ہیں۔

عادل منصوری سے ملاقات کا شرف مجھے اسی سال حاصل ہوا تھا، جب وہ ہندوستان آئے تھے اور انھوں نے ''اثبات'' کی رسم اجرا کی تقریب میں شرکت کی تھی۔ وہ بڑے نیک خو، ہمدرد، نرم دل، نرم گفتار،

باظرف اور بامروت شخص تھے۔ ان سے ایک بار مل کر شاید ہی کوئی شخص انھیں فراموش کرسکتا تھا۔

وہ ممبئی اپنی اہلیہ اور چھوٹے صاحبزادے عمران کے ساتھ تشریف لائے تھے۔ انھوں نے مجھ سے فون پر وعدہ لے لیا تھا کہ میں انھیں ممبئی کا مشہور آم Alfanso اور ممبئی کی معروف مٹھائی 'افلاطون' ضرور کھلاؤں گا۔ انھیں ممبئی کے بوریولی اسٹیشن پر جب میں نے خوش آمدید کہا تو ان کی صحت مجھے کچھ اچھی نہیں دکھائی دی۔ وہ عمر سے کم اور بیماری سے زیادہ کمزور ہوچکے تھے۔ وہ ذیابیطس کے مریض تھے اور ان کا بلڈ پریشر اکثر وبیشتر Low ہوجایا کرتا تھا۔ انھوں نے دو دن ممبئی میں گزارے۔ فاروقی صاحب بھی یہیں موجود تھے۔ ان سے اور فضیل جعفری سے عادل منصوری کے تعلق دوستانہ تھے۔ میں برسوں کے بچھڑے دوستوں کی بے تکلفی میں مخل ہونا نہیں چاہتا تھا، اس لیے ان کے ساتھ گفتگو کا موقع اتنا میسر نہیں ہو پایا جتنے کا میں متمنی تھا۔ بعد میں فون پر گفتگو کا سلسلہ قائم رہا۔ تقریباً ہر ہفتے وہ مجھے فون کرتے تھے اور ''اثبات'' کے تعلق سے میری حوصلہ افزائی کرتے رہتے تھے۔

ان سے میری گفتگو ای۔میل کے ذریعہ بھی ہوجایا کرتی تھی۔ وہ اپنی پینٹنگز اکثر مجھے Mail کردیا کرتے تھے۔ انھوں نے ''اثبات'' کے ہر شمارے کے سرورق کے ڈیزائن کی ذمہ داری بھی قبول کرلی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے مجھے متعدد ڈیزائن Mail کیے اور بلاشبہ ہر ڈیزائن ایک سے بڑھ کر ایک تھے لیکن میں اس غیر معمولی مصور سے کچھ اور کام لینا چاہتا تھا۔ میں نے ان سے فرمائش کی کہ وہ سرورق پر رسالے کے نام کی خطاطی کرنے کے بجائے مجھے ہر شمارے کے مخصوص مزاج کے اعتبار سے ایسے Illustrations دیں جن کے مختلف Versions کو میں رسالے میں شامل ابواب کے Dividers کی شکل میں بھی شامل کرلوں۔ انھیں میری بات پسند آئی اور انھوں نے مجھے وہ ڈیزائن روانہ کیا جسے آپ گذشتہ شمارے (نقش ثانی) میں ملاحظہ فرما چکے ہیں۔ ان کا آخری mail مجھے عید کے دوسرے دن موصول ہوا تھا جس میں انھوں نے مجھے بڑے خوب صورت انداز میں ''عید مبارک'' تحریر کرکے بھیجا تھا۔ میں نے دوسرا شمارہ انھیں فوراً پوسٹ کردیا تھا لیکن داعیِ اجل محکمۂ ڈاک سے زیادہ سریع الرفتار نکلا۔ آہ! مجھے اب بھی یقین نہیں ہوتا کہ وہ میری بے جا فرمائشوں سے تھک کر اتنی جلدی اپنی آنکھیں موند لیں گے۔

زیر نظر شمارے کا سرورق بھی عادل منصوری کے موقلم کا شاہ کار ہے، جسے اس خزانے سے میں نے انتخاب کیا ہے جو وہ مجھے اکثر وبیشتر ارسال کرتے رہے تھے۔ اس کے علاوہ انھوں نے پیغمبر اسلام محمد ﷺ کے نام کی تقریباً ۴۰۰۰ زاویوں سے خطاطی کی تھی جن میں سے کچھ مجھے بھی انھوں نے ارسال کیے تھے اور کچھ فاروقی صاحب نے مجھے عنایت کیے۔ ان بیش بہا نمونوں میں سے کچھ نمونے قارئین کی خدمت میں پیش کیے جارہے ہیں۔

عادل منصوری کے اس گوشے کو شامل اشاعت کرنا ممکن نہ ہوتا، اگر سہ ماہی ''اردو چینل'' کے مدیر قمر صدیقی کی معاونت مجھے حاصل نہ ہوتی۔ وہ عادل منصوری پر ''اردو چینل'' کا نمبر نکالنا چاہتے تھے جس کے

لیے انھوں نے خاصا مواد بھی اکٹھا کرلیا تھا اور اس کا اعلان بھی وہ اپنے جریدے میں کر چکے تھے لیکن کسی سبب یہ کام ملتوی ہوتا رہا، یہاں تک کہ عادل منصوری کے انتقال (۶ نومبر ۲۰۰۸) کی خبر آ گئی۔ میں نے اسی دن قمر صدیقی سے فون پر گفتگو کی اور ان سے درخواست کی کہ اگر مجھے وہ مواد مل جائے تو ''اثبات'' کے آئندہ شمارے میں عادل منصوری پر ایک گوشہ آ جائے گا اور یوں اردو دنیا کی جانب سے ایک بہتر خراجِ عقیدت انھیں پیش کیا جا سکے گا۔ انھوں نے فوراً میری بات مان لی اور کشادہ قلبی کا مظاہرہ کرتے ہوئے دو چار دنوں کے اندر ہی کچھ مضامین مجھے Mail کر دیے۔ انھوں نے بقیہ مضامین بھی مجھے سونپنے کا وعدہ کیا تھا لیکن کسی سبب وہ ایسا نہ کر سکے۔ لہٰذا وزیر آغا، فضیل جعفری، ظفر اقبال، آصف فرخی، احمد ہمیش اور تسلیم الٰہی زلفی کے مضامین تو مجھے قمر صدیقی کے توسط سے ہی حاصل ہوئے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی اور محمد علوی کے مضامین مجھے براہ راست موصول ہوئے۔ میری خواہش تھی کہ قمر صدیقی کی اس قربانی کے پیش نظر، یہ گوشہ وہی پیش کرتے لیکن کوشش کے باوجود، ان سے رابطہ قائم نہیں ہو پایا۔ بہر حال میں ذاتی طور پر ان کا شکر گذار ہوں کہ اس طرح کی وسیع النظری اور کشادہ قلبی اب بڑی مشکل سے دکھائی دیتی ہے۔

میں نے کوشش کی ہے کہ اس گوشے میں مضامین کے علاوہ عادل منصوری کے زیادہ سے زیادہ کلام کو شامل اشاعت کر لیا جائے تا کہ تجزیہ نگاروں کی رائے کو ان کی شاعری کے حوالے سے سمجھنے میں مدد ملے، نیز قارئین خود بھی اپنی ایک رائے قائم کر سکیں۔ لہٰذا، عادل منصوری کے واحد مجموعۂ کلام ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' سے میں نے ان کی غزلوں اور نظموں کا ایک بڑا حصہ انتخاب کیا اور کوشش کی ہے کہ اس انتخاب سے شاعر کے مزاج کا مکمل طور پر نہ سہی، کم سے کم اطمینان بخش احاطہ ممکن ہو سکے۔ اس ضمن میں آپ کی رائے کا مجھے انتظار رہے گا۔

ا۔ن۔

زبان کے فریم کو توڑتا ہوا پیکر (عادل منصوری کی غزل)

شمس الرحمٰن فاروقی

عادل منصوری کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ سب کے شاعر نہیں ہیں۔ یہ بیان، کہ وہ سب کے شاعر نہیں ہیں، آج کے فیشن کی پابند ادبی سیاست کی رو سے درست نہیں ہے۔ یعنی یہ بیان Politically Correct نہیں ہے۔ واضح ہو کہ Politically Correct بیان وہ بیان ہوتا ہے جس کے نتیجے میں فسادِ خلق کا خطرہ نہ ہو، لیکن یہ بھی ضروری نہ ہو کہ ہم اس پر دل سے یقین رکھیں۔ جو باتیں رفع شر کے لیے کہی جائیں وہ عموماً Politically Correct ہوتی ہیں۔ آج کل جب بعض حلقوں میں قدم قدم پر گم شدہ قاری کی تلاش ہے، اور ادب کے ہر کونے کھترے میں آیڈیالوجی ڈھونڈی جا رہی ہے اور قاری اور فنکار کے درمیان ''پل'' تعمیر کرنے والوں کی جستجو ہے، یہ بیان یقیناً Politically Correct نہیں ہے کہ عادل منصوری ''سب'' کے شاعر نہیں ہیں۔

لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ ''عوام کا شاعر'' نہ ہونے کے باوجود عادل منصوری کی شاعری نے اچھے قاری کو ہمیشہ متوجہ کیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ممبئی کا یہ رسالہ ''اردو چینل'' جو آپ کے ہاتھ میں ہے، عادل منصوری پر ایک پورا نمبر کیوں نکالتا؟ اور ابھی حال ہی میں بنارس کے نئے رسالے ''نئی صدی'' نے اپنے پہلے ہی شمارے میں عادل کی شاعری پر کئی صفحے وقف کیے ہیں۔ یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ جن شاعروں کو ہم سہل الحصول سمجھتے ہیں ان کے قاری کتنے ہیں؟ اور کیا وہ عادل منصوری سے اچھے شاعر ہیں؟ ظاہر ہے کہ ''مقبول'' یا ''ہر دل عزیز'' ہونا اچھی شاعری کے لیے ضروری نہیں۔ اچھے آدمی کے لیے بھی ضروری نہیں کہ وہ مقبول یا ہر دل عزیز ہو۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے صوفیائے کرام کے آستانوں پر خلق کا مرجوعہ تھا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ خود ان بزرگوں کو اس بات کی پروا نہ تھی کہ ہمیں ماننے والے یا ہمارے عقیدت مند کتنے ہیں اور کون ہیں۔ حضرت بابا فرید کے بارے میں عینی شہادت ہے کہ ان کی دست بوسی کرنے والے اتنے جمع ہو جاتے تھے کہ آپ کا ہاتھ شل ہو جاتا تھا۔ کئی بار تو ایسا ہوا کہ آپ آستین سے بازو نکال کر صرف اپنی آستین مبارک اپنے حجرے کی کھڑکی سے لٹکا دیتے، اور وہ آستین بھی ہجوم بوسیدگی سے پارہ پارہ ہو جاتی۔ لیکن انھیں کے یہاں کبھی ایسا بھی ہوا کہ پورے پورے دن ایک آدمی نہ پھٹکتا تھا۔ اور چونکہ آپ کبھی مال یا جنس جمع نہ رکھتے تھے، لہٰذا ایسے دنوں میں یا تو فاقہ ہوتا یا

کچے گولر ابال لیے جاتے اور انھیں کو کھانا سمجھ کر کھا لیا جاتا۔

لہٰذا دولت کی طرح مقبولیت بھی چلتی پھرتی چھاؤں ہے، خاص کر وہ مقبولیت جو مشاعروں یا فلموں کے کچے گھڑے کے بل بوتے پر سیلاب کی قوت سے گرجتی ہوئی ندی پار کرنے کا عزم رکھتی ہو۔ میں نے یہ بات بارہا کہی ہے کہ تنقیدی کارنامے (اگر وہ کارنامہ ہو) کی عمر کیا ہے؟ بس یہی دس بیس سال۔ اس کے برخلاف شاعری، بلکہ ہر تخلیقی کارنامہ کم و بیش لازوال ہوسکتا ہے۔ لوگ ایک افسانے، ایک غزل، بلکہ ایک شعر کی بدولت زندہ رہتے ہیں۔ لہٰذا عادل منصوری چاہے مشاعرے کے شاعروں کی طرح مقبول نہ ہوں، لیکن شاعری کے تمام سنجیدہ طالب علم ان کے نام اور کام سے واقف ہیں۔ ان کے کچھ شعر تو جدید شاعری کے نمائندہ شعروں کی حیثیت سے ضرب المثل کا درجہ حاصل کر چکے ہیں ۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

ہونے کو یوں تو شہر میں اپنا مکان تھا
نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا
میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا

پہلے شعر کے سامنے حسب ذیل شعر بھی رکھ لیجیے۔ یہ پہلا شعر اتنا مشہور تو نہیں ہوا، لیکن دونوں ایک ہی سانچے میں ڈھلے ہیں ۔

تصویر میں جو قید تھا وہ شخص رات کو
خود ہی فریم توڑ کے پہلو میں آگیا

یہ شعر ڈراتا بھی ہے اور لطف بھی دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں آرزو لکھنوی کو سنئے ۔

جاتے کہاں ہیں آپ مرے دل کو چھوڑ کے
تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

صاف نظر آتا ہے کہ آرزو صاحب کا لہجہ انفعالی ہے۔ دوسری بات یہ کہ دل کے لیے ''آئینہ'' بہت مناسب ہے تو سہی لیکن آئینے سے جدا ہونے کے لیے تصویر کو آئینہ توڑنے کی ضرورت نہیں۔ صاحب تصویر آئینے کے سامنے سے ہٹا اور تصویر آئینے سے جدا ہوئی۔ آرزو صاحب نے مضمون اور پیکر کو ہم آہنگ نہ کیا، پیکر کہیں جا رہا ہے اور مضمون کہیں اور۔ آرزو صاحب نے حقیقی دنیا اور خیالی دنیا کو یکجا کرنا چاہا لیکن ناکام رہے۔ ان کے برخلاف عادل منصوری کے شعر میں دونوں دنیائیں بخوبی یکجا ہیں کیونکہ ان کے شعر میں وہم اور خواب کی کارفرمائی ہے۔ ہوسکتا ہے آپ کہیں، مانا کہ یہ بہت عمدہ شعر ہیں، لیکن عادل منصوری نے زیادہ تر تو

بے سر پیر والی شاعری کی ہے۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ عادل منصوری کی ''بے سر پیر والی شاعری'' معنی اور معنویت سے خالی نہیں۔ تفصیلی جواب بعد میں عرض کروں گا۔ ظفر اقبال کا شعر ہے ۔

عادل کو اب بلائیں مرمت کے واسطے
پتھر اکھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

مراد یہ ہے کہ پرانی، نام نہاد کلاسیکی، لیکن دراصل انفعالیت کے بوجھ تلے گردن کو جھکائے ہوئے نئی باتوں سے منھ چھپاتی ہوئی غزل، جسے ہم نے غزل کا درجہ دے رکھا تھا، دراصل اب اس کا کریا کرم ہو چکا۔ اب تو یہی ممکن ہے کہ عادل منصوری اور ظفر اقبال جیسے لوگ نام نہاد کلاسیکی غزل کو زیارت گاہ بنا کر اس کی دیکھ بھال اور مرمت کرتے رہیں۔ ورنہ فوری پیش روؤں کی غزل میں تو محض اس طرح کے شعر ہیں جن میں معنی، زور کلام، اظہار ذات، اور زمانے کو سمجھنے اور اس سے لڑنے، یا کم از کم اس کے باریک پہلوؤں تک ہماری رسائی کرانے کی قوت نہیں ہے۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہوں ۔

رونے پہ مرے ہنستے کیا ہو بے سمجھے نہ دیوانہ جانو
دل کس سے لگایا ہے تم نے تم درد کسی کا کیا جانو
مایوس وہ دل ہر پہلو سے آخر کہو کس کا ہو کے رہے
جس کو نہ میں ہی اپنا سمجھوں جس کو نہ تمھیں اپنا جانو

کچھ کہتے کہتے اشاروں میں شرما کے کسی کا رہ جانا
اور میرا سمجھ کر کچھ کا کچھ جو کہنا نہ تھا سب کہہ جانا
وہ گریۂ خونیں کے ہاتھوں دامن پہ نمایاں ہے ہر جا
ان آنکھوں کی کوتہ بینی نے جس داغ کو تہ در تہ جانا

(آرزو لکھنوی)

فغاں فغاں کہ جنھیں مار آستیں کہیے
وہ لوگ میرے رفیقوں میں پائے جاتے ہیں

ہوا مغموم منظر مضمحل ماحول افسردہ
مجھے اے ناخدا کس گھاٹ تو نے اتارا ہے

(احسان دانش)

حیلۂ صبر بتائیں جو تمھیں یاد رہے
ہم کو دم توڑتے دیکھو تو خفا ہو جانا

دام الفت نے قفس مجھ کو دکھایا آخر
خوف کہتا تھا کہ گلشن سے ہوا ہو جانا
کس دوراہے میں کھڑا ہوں متحیر کی طرح
کہ بقا ہے مجھے ممکن نہ فنا ہو جانا

(ثاقب لکھنوی)

کارواں گذرا کیا ہم رہگذر دیکھا کیے
ہم قدم پر نقش پائے رہبر دیکھا کیے
تو کہاں تھی اے اجل اے نامرادوں کی مراد
مرنے والے راہ تیری عمر بھر دیکھا کیے

(فانی بدایونی)

اس تغافل پر بھی کرتے ہیں تجھی کو یاد ہم
کتنے ہیں مجبور دیکھ او بانی بیداد ہم

جلوۂ یار نہ چھپ جائے سر بام کہیں
جلد اے حوصلۂ دید مجھے تھام کہیں
رنج بے سود سے حاصل ہو مجھے کاش نجات
مار ہی ڈالے ہمیں وہ بت خود کام کہیں
کچھ کچھ اس راز کی ہم کو بھی خبر ہے حسرت
آپ جاتے ہیں جو روزانہ سر شام کہیں

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں
آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں
بے زبانی ترجمان شوق بے حد ہو تو ہو
ورنہ پیش یار کام آتی ہیں تقریریں کہیں

(حسرت موہانی)

اس ایک بات کے سوا، کہ اوروں کے مقابلے میں حسرت کے کلام میں صفائی اور تھوڑی بہت برجستگی زیادہ ہے، یہ اشعار نئے ذہن کو اس لیے ناقابل قبول تھے کہ ان میں مضمون آفرینی کی بھی کوشش نہیں، پیکر یا استعارے کا نام نہیں۔ انفعالیت ان شاعروں کا وظیفۂ اول ہے۔ قوت ارادی کی کمزوری ان میں مشترک ہے۔ اپنی ہزار شہرت کے باوجود یہ غزل گو نئے شاعر کے لیے نمونہ نہیں بن سکتے تھے۔ نمونہ تو یگانہ بھی نہیں بن

سکے، اگر چہ ان کا ایک زمانے میں بڑا چرچا تھا۔ یگانہ میں انفعالیت نہیں، یہ ان کی بڑی خوبی ہے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کے پاس اس سے زیادہ بھی کچھ نہیں۔ آل احمد سرور نے اچھی بات کہی ہے کہ یگانہ میں اکڑ تو ہے، لیکن یہ اکڑ فرحت بخش نہیں۔ اور اگر اکڑ، عدم انفعالیت کی تلاش کا نتیجہ تھی تو یگانہ کے بجائے ان کے استاد روحانی خواجہ آتش کے در پر دستک کیوں نہ دی جاتی؟ آتش کے یہاں خراب شعروں کی کمی نہیں۔ لیکن وہ یگانہ کی طرح انگھڑ شعر نہیں کہتے تھے۔ دیکھیے اس شعر میں یگانہ نے اکڑ کر اللہ میاں کے نظام سزا و جزا کے ایک پہلو پر طنز کا طعن چلایا ہے۔

پچھلا پہر ہے کاتب اعمال ہوشیار
آمادۂ گناہ کوئی جاگتا نہ ہو

کاتبین اعمال کے بارے میں تو خدا نے قرآن میں کہہ دیا ہے کہ وہ ہر وقت مستعد رہتے ہیں، اور خدا خود اپنے بارے میں کہتا ہے کہ ہم ہر وقت تم پر نگاہ رکھے ہوئے ہیں (**ان اللہ کان علیکم رقیباً**)۔ پھر بچارے کاتب اعمال کو طنزیہ پکارنے اور یہ کہنے کا کیا حاصل کہ جاگتا رہ، کہیں کوئی بندۂ خدا گناہ کی طرف مائل نہ ہو! لیکن خدا کی شریعت تو یہ کہتی ہے کہ گناہ پر آمادہ ہونا کوئی گناہ نہیں۔ نیکی پر آمادہ ہونا تو بے شک نیکی ہے جس کا ثواب ملتا ہے۔ لیکن گناہ پر آمادہ ہونا کوئی گناہ نہیں۔ یگانہ مخاطب کرنا چاہتے تھے محتسب کو، لیکن جوش میں آ کر ''کاتب اعمال'' لکھ گئے۔

بہر حال، جو بھی وجہ ہو، یگانہ کی غزل نئے غزل گو کے لیے نمونہ نہ بن سکی۔ یہاں تو ایسا کھرا پن، حقائق حیات پر ایسی دور رس نظر اور پیکر کی ایسی جدت درکار تھی جو ماضی قریب کی غزل پر خط تنسیخ کھینچنے کی اہلیت رکھتی ہو، اور یہ مال یگانہ کے یہاں نہ تھا۔ یگانہ میں اگر حس مزاح ہوتی تو وہ بہت بہتر شاعر ہوتے۔ یہ حس مزاح ہی ہے جس نے محمد علوی، عادل منصوری، ظفر اقبال، سلیم احمد، احمد مشتاق جیسے شعرا کے یہاں غزل کی پھبن بنائی۔

اب رہے ہمارے ترقی پسند شعرا، تو فیض (اور ایک حد تک مجروح) کے سوا ممکنہ قابل تقلید غزل کسی کے پاس نہ تھی۔ ان دونوں کی غزل میں کیفیت کا وفور تھا لیکن مضامین کی قلت تھی۔ ایسی غزل بس اسی کو بجتی ہے جو اسے پہلے شروع کرے۔ دوسرا اسے اختیار کرے (اگر ممکن ہو) تو منھ چڑاتا ہوا سا لگتا ہے۔ پھر ترقی پسند بوطیقا کی بندشوں کے خلاف رد عمل کا ایک پہلو تو یہ تھا ہی کہ جدید شعرا ترقی پسند غزل سے خود کو دور رکھیں۔ ترقی پسندی کا مطالبہ تھا کہ نعرہ بازی، یا اگر نعرہ بازی نہیں تو کسی نہ کسی طرح کھینچ تان کر ''انقلاب کی امید''، ''کشمکش''، ''جد و جہد'' کی بات ضرور ہو۔ ہر شعر میں کوئی ''انقلابی'' پہلو، کوئی ''پیغام''، یا اور کچھ نہیں تو فیض صاحب کی محزون اور صاف صاف غیر انقلابی امید افزائی کا تقاضا، کہ کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں، یہ سب جدید شاعر کو برداشت نہ تھا۔ لہٰذا نہ تو روایتی کلاسیکی غزل نئے شعرا کے کام کی تھی، اور نہ ترقی پسند غزل میں ان کے لیے راہ نشو و نما تھی۔ فیض کی تمام خوبصورتی مسلم، لیکن ان کی شاعری بے حد انفعالی ہے۔ یہ بھی ایک وجہ تھی جس نے جدید شعرا کو فیض کے تتبع سے باز رکھا۔ بلکہ عادل منصوری نے تو یہاں تک کہہ دیا۔

فیض صاحب شعر کہتے کیوں نہیں
فیض صاحب شعر کہنا چاہیے

عادل منصوری کے آہنگ میں انفعال کا نام نہیں، اور پیکروں میں وہ جدت ہے کہ یہ شاعری ہمیں ایک لمحے کے لیے بھی تساہل یا عدم توجہی برتنے کا موقع نہیں دیتی۔ کچھ شعر آپ اوپر دیکھ چکے ہیں۔ ان میں سے ایک شعر دوبارہ ملاحظہ ہو۔

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا
میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا

حرکی پیکر اور بصری پیکر ایک دوسرے کی پشت پناہی کر رہے ہیں۔ اس شعر کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔ اور ہر چند کہ یہ شعر گجرات ۲۰۰۲ کے بہت پہلے کہا گیا تھا لیکن اس کی ایک تعبیر اب یہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ سنگین یا تلوار کی نوک سے مظلوم اور بے یار و مددگار ماں کا پیٹ چیر کر جیتا جیتا بچہ کھینچ لایا جائے اور پتھر پر اس کا سر پاش پاش کر دیا جائے۔ اس تعبیر کی رو سے اس شعر کے متکلم وہ قاتل ہیں جنھوں نے گجرات میں ثابت کر دیا کہ انسان کو ظلم کرنے اور اذیت پہنچانے میں لطف آتا ہے اور اذیت دہی نہ صرف لذت بخش ہے بلکہ ایک نشہ بھی ہے۔

عادل منصوری کی غزل میں ہر چیز سے مبارز طلبی ہے: خود سے، زمانے سے، شاعری سے، اور خاص کر غزل کی زبان سے۔ یعنی وہ ''شاعرانہ''، ''شائستہ''، ''میٹھی''، ''جذبے کی تھرتھراہٹ سے بھرپور'' زبان جسے حسرت موہانی نے غزل میں رائج کرنا چاہا تھا، اس زبان سے لڑنے اور اس کو دعوت مبارزت دینے میں ظفر اقبال اکیلے نہیں ہیں۔ ظفر اقبال، بمل کرشن اشک، محمد علوی، سلیم احمد اور عادل منصوری بھی ان لوگوں میں ہیں جنھیں زبان سے طرح طرح کی شکایتیں تھیں: یہ اتنی میٹھی، گڑ ہل کے شربت جیسی کیوں ہے؟ یہ اس قدر شریف کیوں ہے؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ آدمی ذرا چھیڑ چھاڑ والی، بے تکلف، اور کبھی خلاف محاورہ و صرف و نحو مخالف زبان سے بھی معاملہ کر سکے؟ اور کیا یہ ممکن نہیں کہ زبان کو اس طرح توڑنے مروڑنے میں شاید اظہار کی کسی نئی سطح تک پہنچنا ممکن ہو سکے؟ یا اگر ہم اس تک پہنچ نہ بھی پائیں تو شاید کچھ اشارے تو نئی منزل مارنے والوں کے لیے چھوڑ جائیں؟

یہ سب صحیح، لیکن زبان کے ساتھ چھیڑ وہی کرے جو زبان کا ماہر ہو۔ عادل منصوری خود ہی کہتے ہیں کہ میں اہل زبان نہیں ہوں، مجھ سے زبان کی غلطیاں ہوں تو کچھ برا نہ مانیے گا۔ لیکن میں کہتا ہوں کہ ہر وہ شخص اہل زبان ہے جس نے زبان کو اپنے ماحول سے براہ راست حاصل کیا ہو۔ جو شخص زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کر سکے وہ اہل زبان سے بھی بڑھ کر ہوگا۔ اور یہ عادل منصوری کی بہت بڑی قوت ہے کہ وہ دو زبانوں، اردو اور گجراتی، میں اہل زبان ہیں۔ دوسری بے نظیر خوبی ان میں یہ ہے کہ انھیں ڈراما کا بے حد عمدہ شعور ہے اور انھوں نے گجراتی میں ڈرامے لکھے بھی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ وہ مصور اور خطاط بھی ہیں۔ وہ شاعری میں بھی دنیا کو ڈراما نگار اور مصور کی نظر سے دیکھتے ہیں اور شعر کو بھی اسی طرح سجاتے ہیں جس طرح ڈراما کا سیٹ سجایا جاتا

ہے۔ مندرجۂ ذیل اشعار میں مصور اور ڈراما نگار دونوں بیک وقت موجود ہیں اور ایک قوت دوسری کی پشت پناہی کر رہی ہے۔

جلنے لگے خلا میں ہواؤں کے نقش پا
سورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا
چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا
بستر پہ ایک چاند تراشا تھا لمس نے
اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا
دیکھا تھا سب نے ڈوبنے والے کو دور دور
پانی کی انگلیوں نے کنارے کو چھو لیا

شعلے اگلتی دھوپ میں اڑتا غبار دیکھ
یادوں کے ریگ زار میں اک دن گذار دیکھ
میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے بطن سے
تنہائی کے کھنڈر میں مرا انتظار دیکھ

ملحوظ رہے کہ آخر کے دو شعروں کی زمین و بحر میر سے مستعار ہے۔ یا شاید مستعار نہیں، عادل منصوری نے کہیں سے سن سنا کر یا اپنے جی سے یہ زمین بنائی ہے۔ ایک دو شعر میر کے بھی دیکھ لیں۔

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہمدم اور پلا پھر بہار دیکھ

عادل منصوری کے یہاں بھی ''بہار'' کا قافیہ ہے۔

کلیاں چٹک رہی ہیں نئی شاخ شاخ پر
شبنم کے آئینوں میں بدن کی بہار دیکھ

ظاہر ہے کہ میر کے یہاں چالاکیاں زیادہ ہیں اور ''گل گل شگفتہ'' جیسی لفظیات عادل منصوری کے بس کی نہیں، بلکہ کسی کے بھی بس کی نہیں، غالب کو بھی یہ بہم نہ پہنچ سکی۔ لیکن شبنم کے آئینوں میں بدن کی بہار کا آہنگ بالکل میر جیسا ہے۔ لمس اور صوت کا امتزاج اور آہنگ کی بلندی مزید دیکھنے کے لیے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

خواب کے سوکھے ہوئے خاکوں میں لذت کا غبار
نیند کے دیمک زدہ گتے کے پیچھے انتظار
تیرگی کیسے مٹے گی تیری نصرت کے بغیر
آسماں کی سیڑھیوں سے نقرئی فوجیں اتار

جانے کس کو ڈھونڈنے داخل ہوا ہے جسم میں
ہڈیوں میں راستہ کرتا ہوا پیلا بخار

ان شعروں میں قوت حاسہ کے مختلف رنگ یکجا نظر آتے ہیں۔ یہ محض اسی وقت ممکن تھا جب شاعر مصور بھی ہو اور ڈراما نگار بھی ہو، اور تجربے کی دشوار وادی میں اترنے سے خوف نہ کھاتا ہو۔ مضمون کے لحاظ سے دیکھیے تو پہلے شعر میں مایوسی اور نارسائی کے لیے انتہائی غیر معمولی پیکر اور استعارے ہیں۔ اور استعاروں اور پیکروں کی ڈرامائی ندرت اور وسعت شعر کو محض عشقیہ یا ذاتی مایوسی کا اظہار نہیں، بلکہ کائناتی اکتاہٹ اور وجود سے بیزاری کا اظہار بنا دیتی ہے۔ دوسرے شعر میں سیدھے سیدھے اللہ سے نصرت کی دعا اور مناجات ہے، لیکن آسمان کی سیڑھیاں، اور پھر نقرئی فوجیں (جو دن نکلنے کا بھی استعارہ ہیں اور فرشتوں کی فوج کا بھی) شعر کو بام افلاک تک پہنچا دیتی ہیں۔ تیسرا شعر آنکھ، لمس، اور رنگ تینوں سطحوں پر کام کرتا ہے اور مصرع اولیٰ ہمیں بتاتا ہے کہ تپ دق کے مارے ہوئے اس جسم میں اب کچھ رہا نہیں ہے، لیکن پھر بھی بخار نے اب ہڈیوں تک کو کھوکھلا کرنے کی ٹھانی ہے۔ میر ؎

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

میر کے شعر میں عشق کی آگ ہے جس میں ایک طرح کی سرمستی اور ذوق حیات بھی ہے۔ عادل کا شعر دوسرا راستہ اختیار کرتا ہے جہاں مرض ہے، رنج باریک ہے اور زوال کی زردی ہے۔

عادل منصوری کا ایک شعر جو میں نے اوپر نقل کیا تھا کہ یہ تقریباً ضرب المثل ہو گیا ہے، اور میں تو یہ کہتا ہوں کہ پوری جدید شاعری میں اس کا جواب ملنا غیر ممکن ہے، دوبارہ دیکھیں ؎

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

اس کا پورا لطف اٹھانے کے لیے اس کے ساتھ کا بھی شعر سنئے جو غزل کا آخری شعر ہے ؎

دریا کی تہ میں شیش نگر ہے بسا ہوا
رہتی ہے اس میں ایک دھنک رنگ جل پری

اس شعر کو پڑھ کے کیٹس (John Keats) کے کچھ مصرعے یاد آتے ہیں، ملاحظہ ہو:

Charmed magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn. (Ode to a Nightingale)

لیکن مجھے یقین ہے کہ عادل منصوری نے کیٹس کی کوئی نظم نہیں پڑھی ہے۔ یہ بس واہب العطایا کا کرم ہے کہ دور نزدیک کے شاعر اپنی اپنی راہ چلتے ہوئے ایک ہی منزل پر اترتے ہیں۔

پیکر اور استعارہ اور ڈرامائی بیان کے اس مختصر ذکر کے بعد عادل منصوری کی زبان کی بعض صفات پر بحث ضروری ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، عادل منصوری نے پہلا کام تو یہ کیا کہ انفعالی لہجے کو بالائے

طاق رکھ کر غزل میں کھردری، بے تکلف زبان کو فروغ دیا۔ ان کے دوری پیش رووں میں انشا، شاہ نصیر، مصحفی، سودا، یہ سب شمار ہو سکتے ہیں۔ لیکن جس طرح عادل منصوری نے نظم میں سرریلزم کی تکنیک از خود اختیار کی، اسی طرح انھوں نے انشا، سودا اور شاہ نصیر وغیرہ کو پڑھے بغیر ہی یہ بات جبلی طور پر محسوس کر لی کہ غزل میں بھی مزاح، کھردری زبان، لفظی اختراع، سب ممکن ہے۔ انھوں نے نئے لفظ اختراع کرنے کی کوشش بھی کی، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ کام انھوں نے یہ کیا کہ الفاظ کی نحوی حیثیت کو متزلزل کر دیا۔ اس طرح نئے لفظ بھی ہاتھ آ گئے اور غزل میں تازگی بھی پیدا ہو گئی۔ یہ عمل ان کے پہلے (اور فی الحال واحد) مجموعے ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کے بعد کی غزلوں میں زیادہ نمایاں ہے۔ حسیاتی ادغام اب بھی ہے، لیکن اب اس کے ساتھ وہ عمل بھی ہے جسے نحوی ادغام کہہ سکتے ہیں ؎

آدھوں کی طرف سے کبھی پونوں کی طرف سے
آوازے کسے جاتے ہیں بونوں کی طرف سے

''آدھوں'' اور ''پونوں'' کے لطف میں یہ بات نہ بھولیے گا کہ یہ شعر اسرائیل اور امریکہ کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے ؎

حیرت سے سبھی خاک زدہ دیکھ رہے ہیں
ہر روز زمیں گھٹتی ہے کونوں کی طرف سے

یہاں قرآن کا حوالہ تو ہے ہی، لیکن ''خاک زدہ'' کی معنویت اور تازگی اور گول زمین کے کونوں کا تصور آپ ہی اپنا جواب ہیں۔ اور سیاسی حوالہ یہاں بھی موجود ہے، کہ یہ شعر فلسطینیوں کی اپنے ہی گھر میں بے گھری اور اپنے بچے کھچے، لٹے پٹے خطۂ زمیں سے بھی عملی بے دخلی کا استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ اب ''خاک زدہ'' کی معنویت اور بڑھ جاتی ہے ؎

قیلولہ کر رہے ہوں کسی پیڑ کے تلے
میداں میں رخش عمر بھی چرتا ہوا سا ہو

یہاں فردوسی کی داستان رستم و سہراب کا آغاز یاد آنا لازم ہے۔ لیکن معنی کا نکتہ یہ ہے کہ ''شاہنامہ'' کی داستان میں ایک بار رستم شکار کھیلتا ہوا توران کی سرحد میں پہنچ گیا اور تھک کر وہیں ایک درخت کے نیچے پڑ کر سو رہا۔ اپنے گھوڑے رخش کو رستم نے وہیں چرنے کے لیے چھوڑ دیا۔ اتفاق سے کچھ تورانی سپاہی وہاں آ پہنچے اور رخش کو چرا لے گئے تھے۔ یہ واقعہ ایران اور توران کے مابین بھیانک جنگ کا پیش خیمہ ہوا اور اسی جنگ میں سہراب کو رستم کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اترنا پڑا۔ لہٰذا راحت اور اطمینان کی یہ تصویر محض ایک نقاب ہے، ورنہ صورت حالات کا اصل چہرہ تو کچھ اور ہی ہے۔ اور یہ معنی تو ہیں ہی، کہ ہم قیلولہ کر رہے ہیں اور ہمارا وقت گذرتا جا رہا ہے۔ ایک اور سطح پر یہ شعر محض لطف اور سکون کی ایک تصویر بھی ہے ؎

معشوق ایسا ڈھونڈئیے قحط الرجال میں
ہر بات میں اگرتا مگرتا ہوا سا ہو

مزاح کی لطافت اور زبان کی جدت کے علاوہ جدید زندگی (وہ خواہ امریکہ کی ہو خواہ ہندوستان) پر طنز بھی دیدنی ہے ؎

تو داد اگر نہ دے نہ سہی گالیاں سہی
اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

''ہنرنا'' کی اختراع کے آگے معنویت کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔ یہ شعر نقاد کو مخاطب کرتا ہے، یا مشاعرے کے سامع کو، یا نکتہ چیں قاری کو، یا معشوق اس کا مخاطب ہے، یا کوئی اور۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شاعر [متکلم] کو استجاب یعنی Response کی تمنا ہے۔

اگر ہم فریم کو توڑتی ہوئی تصویر کو زبان کا استعارہ سمجھیں تو یہ صورت حال پوری طرح سامنے آجاتی ہے کہ عادل منصوری کے یہاں زبان کتابی قواعد اور محاورے کے چوکھٹے میں بند نہیں ہے۔ لیکن جس طرح فریم کے اندر مقید تصویر بالآخر متکلم کے پہلو میں آ ہی گئی، اسی طرح شعر کی زبان بھی عادل منصوری کی آغوش میں آ گئی، اور ایک ڈرامائی جھنکار اور مصورانہ الٹ پھیر کے ساتھ غزل کی زبان بن گئی۔ ♦♦

گجراتی میں غزل کہتے وقت...

گجراتی میں غزل کہتے وقت اردو زبان اور غزل کی شعری روایت اور تجربے سے، اور اردو میں نظم لکھتے وقت گجراتی زبان اور گجراتی نظم کی شعری روایت اور تجربے سے بھرپور استفادہ کرتا رہتا ہوں۔ اصل میں دو زبانوں اور دو زبانوں کی شعری روایات کے درمیان ایک Balancing Act ہے میرے لیے۔ کبھی کبھی اس عمل پر مجھے تعجب بھی ہوتا ہے۔

عادل منصوری [''اردو چینل''(ممبئی)، شمارہ۔۲۶]

عادل منصوری کی شاعری: ایک مختصر تاثر

ڈاکٹر وزیر آغا

عادل منصوری اردو کے سینئر شعرا میں سے ہیں۔ ان کا اپنا شعری اسلوب ہے جس پر ان کے دستخط ثبت ہیں۔ وہ امیجز کی زبان میں بات کرتے ہیں مگر ان کے امیجز محض Snap Shots نہیں ہیں، ان امیجز کے عقب یا بطون میں ایک Meta Image بھی موجود ہے۔ جس نے تمام ذیلی امیجز کو ایک ڈور میں پرو رکھا ہے۔ ان کا میٹا امیج ''گھوڑے کی پیٹھ'' کا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ''پیٹھ'' ان کا میٹا امیج ہے جو تین صورتوں میں ابھر کر سامنے آیا ہے۔ پہلی صورت ''گھوڑے کی پیٹھ'' ہے، دوسری ''زمین کی پیٹھ'' اور تیسری ''وقت کی پیٹھ''۔ شاعر گھوڑے کی پیٹھ پر سوار، ادھڑتی ہوئی زمین کے گرد گھومتا جا رہا ہے۔ اس کی حیثیت ایک ناظر کی ہے۔ وہ دھوپ کی کرچیاں بھی دیکھتا ہے اور گنبدوں کی دراڑیں بھی یا تھور کے کانٹوں میں اٹکا ہوا تاج شاہی بھی، پیلے پربت بھی اور نیلی نفرت کی سڑکیں بھی۔ شہر، مکان، جنگل اور افراد ہڈیوں کے ڈھیر بن گئے ہیں جن پر اس کا رہوار سرپٹ دوڑ رہا ہے۔ گویا حشر کا منظر اس کے سامنے ہے۔ میٹا امیج کا دوسرا پرت اس طور ابھرتا ہے کہ شاعر نے زمین کو اپنا گھوڑا بنا لیا اور زمین کی پیٹھ پر سوار، سورج کے گرد سرپٹ دوڑ رہا ہے۔ اس سے فرق یہ پڑا ہے کہ پہلے وہ صرف زمین دیکھ رہا تھا، اب اس کے ساتھ وہ سورج کو بھی دیکھنے لگا ہے۔ اسے سورج ''پیٹھ کی سوکھی چمڑی سے چپاں'' نظر آیا ہے۔ پھر وہ دیکھتا ہے کہ سورج کے رتھ کا پہیا ٹوٹا ہوا ہے اور گھوڑا اپنی پیٹھ پر رتھ کا پہیا اٹھائے بھاگ رہا ہے۔ یہ ایک غیر ارضی منظر ہے جس میں زمین، سورج، گھوڑا اور شاعر ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسی شے بن گئے ہیں جو پہیے کی طرح گردش میں ہے۔ اس مقام پر میٹا امیج کا تیسرا پرت ابھرتا ہے۔ وقت کی پیٹھ پر سارا عالم امکاں زین کی طرح کسا ہوا ہے اور وقت کی ڈولتی ہوئی رفتار کے ساتھ زیروزبر ہو رہا ہے۔ روزِ حشر کا یہ انوکھا منظر ہے جسے عادل منصوری نے وقت کے بے انت جزرومد کی صورت میں دکھایا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ انسان اور اس کی ذہنی، معاشرتی، نفسیاتی اور تہذیبی زندگی روئی کے گالوں کی طرح ہوا میں اڑنے لگی ہے۔ تاہم اس ہنگامۂ دار و گیر میں شاعر نے حشر کی صبح کے درخشاں ہونے کی نوید بھی دی ہے اور یہ اس میٹا امیج کا مثبت پہلو ہے۔ ♦♦

عادل منصوری کی شاعری پر ایک نظر

وارث علوی

یہ ۱۹۵۵ کے بعد کا زمانہ ہے۔ احمد آباد کے مڈل کلاس نوجوانوں کا وہ ٹولا جو ترقی پسند تحریک کے ساتھ وجود میں آیا، اب جدیدیت کے میلان کی طرف راغب تھا۔ محمد علوی جو ترقی پسندی کے اپنے مختصر سے دور میں یعنی ۱۹۴۶ سے ۱۹۵۱ تک کے زمانہ میں تحریک کے ساتھ تھے، انجمن کی میٹنگ میں شریک ہوتے تھے لیکن شاعری نہیں کرتے تھے۔ اگر کرتے بھی تھے تو تک بندی تھی۔ بعد میں شاعری شروع کی تو وہ جدید شاعری تھی جو اس وقت ہمیں بے تکی لگی۔ ویسے محمد علوی کی لائف اسٹائل بڑی حد تک بدل گئی تھی۔ انھوں نے شادی کرلی تھی، الگ مکان بنوالیا تھا اور کنسٹرکشن کو چھوٹا موٹا کاروبار شروع کرلیا تھا۔ ان کا وقت اب کلب اور جمخانہ میں گنجفہ بازی میں زیادہ گزرتا لیکن پھر وہ کلیم بک ڈپو پر آنے لگے جو شروع سے ہمارا یعنی محمد علوی، مظہر الحق علوی اور راقم الحروف کا اڈا تھا۔ وہاں ہر شام کے وقت عادل منصوری بھی آجاتے اور ایک کافی بزرگ شاعر زخمی صاحب بھی فٹ پاتھ پر اپنی سائیکل اٹکا کر اس پر بیٹھے رہتے۔ یہ تینوں لوگ ایک دوسرے کو اپنی غزلیں سناتے۔ عادل منصوری اس زمانے میں کپڑے کی ایک دکان پر ملازمت کرتے تھے۔ اس دکان کے مالک چینتن کمار تھے۔ تھے تو وہ بھی منصوری اور مسلمان، لیکن گجراتی میں شاعری کرتے تھے اور چینتن کمار ان کا قلمی نام تھا۔ احمد آباد میں منصوری طبقہ کے لوگ اب تو بہت بڑے بڑے کپڑے کے بیوپاری بن چکے ہیں اور تبلیغی جماعت سے تعلق کی وجہ سے بہت مذہبی بھی ہوگئے ہیں۔ ان کی مادری زبان گجراتی ہے لیکن اکثر بہت اچھی اردو بول لیتے ہیں۔ اور جنھیں شعروسخن کا شوق ہوتا ہے، وہ گجراتی اور اردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں۔ عادل جب کلیم بک ڈپو پر آتا تو یکے بعد دیگرے سگرٹ جلاتا، کیوں کہ تمام دن وہ دکان پر سگرٹ نہیں پیتا تھا۔ سگرٹ کے ساتھ یکے بعد دیگرے اردو کی غزلیں سناتا۔ پھر محمد علوی غزلیں سناتے اور ان کے بعد بوڑھے بزرگ شاعر زخمی صاحب۔ پھر کلیم بک ڈپو کے مالک جمیل قریشی اپنی دکان پر بیٹھے بیٹھے بیاض نکالتے اور اپنی غزلیں سناتے۔ میں فٹ پاتھ کی اس مشاعرہ بازی کو ایک تماشا سمجھتا، کیوں کہ جس قسم کی غزلیں وہاں پڑھی جاتیں، ان میں ہزل کا رنگ زیادہ ہوتا سوائے زخمی صاحب کے، جو قدیم رنگ میں شعر کہتے تھے۔ پتہ نہیں وہ محمد علوی اور عادل منصوری کی غزلیں کس نظر سے دیکھتے تھے۔ اس نوع کی غزل کے

تجربہ کے طور پر عادل کے یہ چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

الف سیر کرنے گیا نون میں
ملے میم کے نقش پا نون میں
وہ نقطہ جو تھا بے کے نیچے ابھی
سرکتا ہوا آگیا نون میں

اس وقت عادل بالکل نوجوان تھا۔ محمد علوی اور راقم الحروف تو تیس کے پیٹھے میں داخل ہو چکے تھے۔ اس وقت مجھے یہ بھی پتہ نہیں تھا کہ عادل گجراتی میں شعر کہتا ہے۔

انھیں دنوں یعنی چھٹی دہائی میں محمد علوی نے احمد آباد میں ایک مشاعرہ کیا۔ وہ ہندوستان بھر میں جدید شاعری کا پہلا مشاعرہ تھا۔ اس مشاعرہ میں بشیر بدر، شہر یار، بمل کرشن اشک، محمد علوی نے بالکل نئے انداز کی غزلیں سنائیں اور مشاعرہ بہت کامیاب رہا۔

وقت گزرنے کے ساتھ کلیم بک ڈپو کی یہ محفل بھی اجڑ گئی۔ جمیل قریشی کا انتقال ہوگیا۔ محمد علوی کلب لائف میں مشغول ہوگیا۔ عادل کو ایڈورٹائزنگ کمپنی میں بہت اچھی ملازمت مل گئی۔ عادل مصور بھی بہت اچھا تھا۔ اس کی تصویروں کی کافی شہرت ہوئی۔ پھر یکا یک گجراتی میں جدیدیت کا غلغلہ بلند ہوا۔ ادھر ''شب خون'' رسالہ نکلا۔ محمود ہاشمی اور بلراج کومل کی ایک گفتگو پر میں نے ایک مضمون لکھا ''ٹین کی چادر اور ہیرا''۔ عادل ایک روز مکان پر آیا تو میز پر مضمون دیکھا۔ میں نے کہا میں اپنے نام سے مضمون نہیں شائع کراؤں گا۔ ابھی بھی ترقی پسندوں کے خلاف زبان کھولنے کی ہمت نہیں ہوتی تھی۔ عادل نے ابن حسین کے نام سے ''شب خون'' میں مضمون بھیج دیا۔ پھر تو مضمون نگاری کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوگیا۔

گجراتی میں جدیدیت کے آغاز کے ساتھ ایک چھوٹی سی انجمن قائم ہوئی۔ اس کا نام تھا ''رے مٹھ''۔ رے مٹھ کے اکثر شعرا عادل کے گھر جمع ہوتے تھے اور مٹھ کی آفس بھی خاص بازار ہی تھا۔ یہ گجراتی کی جدید شاعری کا اواں گارد تھا۔ ان سے پہلی بار شناسائی عادل کے مکان پر ہی ہوئی۔ یہ سب کے سب آگے چل کر گجراتی کے نامور شاعر بنے۔ ان میں سب سے بڑا نام لابھ شنکر ٹھاکر کا تھا۔ پھر چینو مودی، منہر مودی، شکلا اور عادل منصوری کے نام آتے ہیں۔

لیکن اس وقت تک عادل ہمارے لیے اردو کا شاعر تھا۔ اس کی نظمیں بہت مبہم بلکہ مہمل ہوتیں لیکن ان کی امیجری میں بڑی تازگی تھی۔ اس امیجری میں اسلامی منظر نامہ سے بہت سے شعری پیکر تراشے گئے۔ غزل میں عادل کے ساتھ پھر بہت سے شاعر شامل ہوگئے اور اردو میں جدید غزل کی بنیاد استوار ہوگئی۔ ظفر اقبال کی غزل نے جدید غزل کے دائرے کو بہت وسیع کیا۔ محمد علوی کا پہلا مجموعہ ''خالی مکان'' نظم اور غزل دونوں میں نیا رنگ سخن لے کر آیا۔ اس شاعری کے خلاف ردعمل بھی شدید ہوا۔ لیکن اس شاعری نے اظہار بیان کے جو نئے امکانات تلاش کیے تھے، اس کے سبب جدید غزل میں ایک نئی تازگی اور کشادگی کا احساس ہوتا تھا۔ عادل پڑھتا بھی بہت اچھا تھا۔ پاٹ دار آواز میں بغیر کسی ڈرامائیت اور چیخ وپکار کے اتنے

صاف ستھرے انداز میں شعر داغتا کہ سامعین مسحور ہو جاتے۔ غزل میں تو پھر بھی عادل کے یہاں مشاعرہ جیتنے والے اشعار نکل آتے لیکن اس کی نظمیں تو سامعین کے سر پر سے گذر جاتیں۔ لیکن اس کے پڑھنے کا انداز اور نظموں کی تازہ کار اسلامی اور صحرائی امیجری، مشاعرے پر اپنا جادو چلاتی۔ لوگوں کی سمجھ میں کچھ آتا کچھ نہ آتا لیکن سب عالم حیرت میں اسے سنا کرتے۔ عادل کے پاس چند صاف ستھری نظمیں بھی تھیں مثلاً ''والد کے انتقال پر'' جو مشاعروں میں کافی مقبول ہوئی۔ عادل نے کشمیر سے لے کر کلکتہ تک اردو کے بہت سے مشاعرے پڑھے۔ خوب رسالوں میں بھی چھپا اور جب اس کی شاعری کا پہلا مجموعہ ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' اشاعت پذیر ہو کر ہاتھ میں آیا تو ردو قبول کا ملا جلا تاثر چھوڑ گیا۔

اس مجموعہ کے بعد عادل نے اردو میں شعر کہنا کم کر دیا۔ پھر تو ایسا وقت آیا کہ شاید اردو میں شعر کہنا ترک ہی کر دیا۔ اب اس کی توجہ گجراتی پر زیادہ تھی اور گجراتی غزل میں نئی منزلیں طے کر رہا تھا۔

پھر یہ دور گجراتی میں غزل کا دور بھی کہلایا۔ ایک ساتھ غزل کے بہت اچھے شاعر سامنے آئے۔ انھوں نے صنف غزل کو گجراتی ادب میں اس کا صحیح مقام دلایا ورنہ غزل پریشان بیانی، اور مجرے میں گائی جانے والی حسن وعشق اور ناز و نیاز کی شاعری سمجھی جاتی تھی۔ ثقہ استاد اسے ادب مانتے ہی نہیں تھے۔ اوماشنکر جوشی پہلے بڑے نقاد ہیں جنھوں نے غزل کی شاعری کو تعریفی نظروں سے دیکھا۔

آج عادل منصوری گجراتی غزل ہی کا نہیں بلکہ گجراتی نظم کا بھی ایک منفرد اور بے مثال شاعر جانا جاتا ہے۔ امریکہ جانے کے بعد تو عادل ایک ادارہ بن گیا۔ امریکہ، کینیڈا، انگلینڈ اور دوسرے بے شمار ممالک میں اس نے گجراتی مشاعرے برپا کیے اور ایک ہلچل مچادی۔ ظاہر ہے ان ممالک میں گجراتیوں کی بہت بڑی تعداد بسی ہوئی ہے اور ان کے تہذیبی پروگراموں میں مشاعرے کو ایک بہت اہم مقام حاصل ہے۔ جتنا عادل کی شہرت اور مقبولیت میں اضافہ ہوتا گیا، اتنا ہی عادل کی شاعری پر نکھار آتا گیا۔ ذاتی طور پر میں عادل کی گجراتی شاعری کا بڑا دلدادہ ہوں، نہ صرف غزلوں بلکہ نظموں کا بھی۔ گجراتی شاعری میں بھی عادل کا سب سے طاقت ور عنصر اس کی زبان کی سلاست اور مٹھاس ہے، اور احساس کی وہ آنچ جس سے اس کی نظمیں دہکتی ہیں۔ عادل کا ہر شعر ایک تصویر ہے۔ عادل تصویروں اور استعاروں میں سوچتا ہے۔ اس کے یہاں خیال تجریدی صورت میں نہیں بلکہ محسوس پیکر میں ظاہر ہوتا ہے۔ عادل بذلہ سنج شاعر ہے۔ اس کی حس مزاح زندگی کے تلخ تجربات کو بھی زعفران زار بنا دیتی ہے۔ یہ حس مزاح بہت لطیف ہے جو عادل کے کھلنڈرے پن کو بھی ملائمت عطا کرتی ہے۔ بڑی سادگی سے، بڑی بے تکلفی سے وہ گہرے خیال، اور فکر انگیز جذباتی تجربہ کا شعر میں بیان کر جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کی گجراتی شاعری پر لکھنے کے لیے تو ایک دفتر چاہیے۔ سر دست تو اس کے مختصر تعارف پر اکتفا کیا گیا ہے تاکہ چاند کا دوسرا رخ بھی سامنے آ جائے۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ عادل کی گجراتی شاعری بے حد صاف ستھری، سادگی کے حسن سے آراستہ، اشکال اور اہمال سے دور، ترسیل کی پوری ذمہ داری قبول کرتی ہوئی، فکر انگیز، پُر تاثیر اور آرٹ کی مسرت کا ایک بحر بیکراں لیے ہوئے ہے۔ اس کے مقابلہ میں عادل کی اردو شاعری مشکل اور مبہم بھی ہے بلکہ

مہمل بھی۔ دراصل اردو شاعری میں عادل اپنے اجتہادی اور تجرباتی دور میں قید ہے، جب کہ گجراتی شاعری میں وہ اس قید سے آزاد ہو چکا ہے۔ اگر عادل صرف اردو زبان کا شاعر ہوتا تو اس کے تخلیقی ارتقا کا گراف غزل میں ظفر اقبال اور نظم میں محمد علوی کی طرح ایسے تجربات پر مبنی ہوتا جو معنی خیز ہوتے۔

بدقسمتی سے عادل نے اردو شاعری میں اس وقت قدم رکھا جب جدیدیت کے آغاز کے ساتھ ہی ترسیل کی ناکامی کا المیہ ہمارے اعصاب پر سوار تھا۔ اس وقت الیٹ کے سبھی پرستار تھے لیکن کسی کو خیال نہیں آیا کہ الیٹ ترسیل کی ناکامی کا مدعی نہیں تھا بلکہ ترسیل کا قائل اور علم بردار تھا۔ مبہم بلکہ مہمل شاعری کے جو تجربے عادل نے اردو میں کیے، وہ گجراتی میں نہیں کیے، کیوں کہ اس وقت اردو کی فضا جدیدیت کے زیر اثر، علامتی شاعری کے لائے ہوئے اشکال اور ابہام سے بوجھل تھی۔

عادل کی شاعری کا اردو میں ایک ہی مجموعہ ہے جو ۱۹۹۶ میں ''شب خون کتاب گھر'' سے ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کے نام سے شائع ہوا۔ اس کا فلیپ شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے۔ فاروقی کی تحریر عادل کی شاعری کی تمام خصوصیات کا احاطہ کرتی ہے، مثلاً انھوں نے عادل کی شاعری میں سرریلزم، یا جذبہ کے آزاد تلازمات اور استعاروں کی شکل میں اسلامی مذہبی تصورات کے تخیلی استعمال کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ عادل کے یہاں ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں معنی سے آگے جانے اور ملارمے کی طرح بے معنی مگر بامعنی متن خلق کرنے کی کوشش بھی صاف نظر آتی ہے۔ فاروقی نے یہ بھی بتایا ہے کہ بعض نظموں میں اظہار بیان اتنا پیچیدہ نہیں، براہ راست ہے اور سماجی اور سیاسی موضوعات پر رائے زنی کی گئی ہے۔ لیکن ان نظموں میں بھی استعاروں اور پیکروں اور الفاظ کی وہی بے باکی ہے جو ان کی پیچیدہ ترین نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔

عادل کی شاعری پر فاروقی کے اس تبصرے کے بعد نقاد کے لیے کوئی نئی بات کہنے کی گنجائش نہیں رہتی، سوائے اس کے کہ وہ مختلف نظموں سے مثالیں دے کر فاروقی کے خیالات کی تصدیق اور توضیح کرے۔ یہ کام بھی فاروقی حسن و خوبی کے ساتھ کرتے، اگر وہ فلیپ کے سخن مختصر کے پابند نہ ہوتے اور کتاب کا ایک جامع دیباچہ قلم بند کرتے۔

عادل کا یہ پہلا مجموعہ ۲۷۹ صفحات پر مشتمل ہے۔ عموماً اواں گارد شعرا کے مجموعے اتنے ضخیم نہیں ہوتے، پہلا مجموعہ تو ڈیڑھ سو صفحات کا ہوتا ہے، کیوں کہ جس قسم کی نئی شاعری جواں سال شاعر نے کی ہوتی ہے، اس کا نمونہ ہی اسے پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے مجموعے آتے رہتے ہیں۔ اتنا ضخیم شعری مجموعہ ایک طرف تو عادل کی قادر الکلامی، پُرگوئی اور زود گوئی کا ثبوت ہے تو دوسری طرف اس کے بعد کسی اور مجموعے کا نہ آنا ایک پُرگو شاعر کی خاموشی کا افسردہ منظر پیش کرتا ہے۔ خیر، عادل بالکل خاموش تو نہیں ہوا، ''شب خون'' میں کبھی کبھار اس کی غزلیں دیکھنے مل جاتیں۔ اب پتہ نہیں ایسا غیر مطبوعہ کلام کتنا ہے اور کس نوع کا ہے لیکن اغلب قیاس یہ ہے کہ جس نوع کی گجراتی شاعری اس کے قلم سے تحریر ہو رہی تھی، اس پر اسے زیادہ اعتماد تھا اور جس نوع کی اردو شاعری اس نے کی تھی، اس طرح کی شاعری کرتے رہنے میں یک آہنگی کا جو خطرہ تھا اسے مول لینے وہ احتراز کرنا چاہتا تھا۔ یہ ممکن تھا کہ عادل اگر صرف اردو زبان کا شاعر ہوتا تو وہ اپنی

شاعری کو نیا موڑ دیتا جو اسی رنگ کو جسے فاروقی صاحب نے بے معنی بامعنی کہا ہے، زیادہ بامعنی بنانے کی کوشش کرتا اور پیچیدہ استعاروں کو زیادہ اثر انگیز بناتا اور آزاد تلازمات کو جذبہ یا خیال کے کسی مرکزی دھاگے سے جوڑ کر اس میں نظم کی اکائی اور سلاست پیدا کرتا یا اہمال کے منطقے میں داخل ہوتی ہوئی الہام کی تاریک گھٹاؤں کو ہلکے سرمئی بادلوں میں بدلتا۔ غرض کہ اس کی گجراتی شاعری کی ڈگر پر ہی اردو شاعری میں بھی ارتقا اور تغیر کے امکانات بہت تھے جو بروئے کار نہیں آئے۔ لہٰذا اب ہمارے پاس عادل کی شاعری کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے اس کا وہی کلام رہ گیا ہے جسے ہم اردو میں اس کا کُل اثاثہ کہہ سکتے ہیں۔

اس اثاثہ کو اردو تنقید نے بہت قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ عادل، محمد علوی، ظفر اقبال اردو کے سرریلسٹ پسند شعرا شمار کیے گئے۔ چونکہ محمد علوی کا تخلیقی ارتقا ہموار رہا، اس سبب سے وہ جدید شعرا میں سب سے زیادہ نقادوں کی تحسین حاصل کر سکا۔ ظفر اقبال کا تخیل بحر ذخار ہے جس میں سے غزلیں سنامی کی طوفانی موجوں کی طرح نکلتی ہیں اور نقاد ہڑ بڑا کر ابھی آنکھیں کھول بھی نہ پایا تھا کہ دوسری موج اسے بہا لے جاتی ہے۔

اگر عادل کے تخلیقی تخیل کے امتیازی وصف کی نشان دہی مقصود ہو تو اس کے شعری پیکروں کی یکتائی کو اس کے اظہار بیان کی سب سے بڑی خوبی گردانا جا سکتا ہے۔ ان پیکروں کی تعمیر میں شاعر کا سرریئلی تخیل، گھلتے ملتے رنگوں کی نقش گری اور اسلوب کے چوکھے پن کا بڑا عطیہ ہے۔ عادل مصور بھی ہے اور اس کی تصویریں سرریلسٹ کم اور تجریدی زیادہ ہیں۔ عادل کی آواز میں بڑی کڑک ہے اور اسی کڑک کی گونج اس کی زبان اور اسلوب میں نظر آتی ہے۔

عادل کی نظم میں نثر کا عنصر بالکل نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ وہ ایک دو مصرعوں میں صاف و شفاف طریقہ پر اظہار خیال و جذبات کرتا ہو اور پھر استعاروں اور شعری پیکروں کا عمل شروع ہوتا ہو۔ اس کی تو پوری نظم کا ایک ایک مصرع استعارے اور شعری پیکر سے بھرا ہوا ہے۔ اس کی ہر نظم کا اسلوب اول تا آخر استعارہ سازی کا ہے۔ ہر مصرع ایک استعارہ ہے اور استعارہ شعری پیکر میں اور شعری پیکر سرریئلی تصویر میں بدل جاتا ہے۔ نظم اول تا آخر اتنے پیچیدہ اور گہن تخیل کو برداشت نہیں کر پاتی۔ پہلے ابہام اور پھر اشکال اور اکثر نظموں میں پھر اہمال پیدا ہو جاتا ہے۔ عادل کی چند نظمیں طویل ہیں، باقی مختصر ہیں جو ایک صفحہ پر ختم ہو جاتی ہیں۔ سب نظموں پر عنوانات ہیں لیکن کسی بھی نظم کو دوسرے سے الگ ایک علیحدہ اکائی کے طور پر دیکھنا لگ بھگ ناممکن ہے۔ تمام نظمیں ایک سی لگتی ہیں۔ پھر نظم کو آپ کہیں سے بھی شروع کر سکتے ہیں، اس کا آغاز، درمیان اور انجام نہیں ہوتا۔ چونکہ معنی کا کوئی تسلسل نہیں اور شاعر نے معنی کے ماورا جا کر بے معنی کی منزلیں طے کر کے ایک ایسے معنی کی تخلیق کی کوشش کی ہے جو ہمیں کبھی دستیاب نہ ہوتا اگر ہم معنی میں قید شاعری کرتے رہتے۔

ہمارے شعور سے ورا ایسی دنیائیں ہیں جہاں ہماری دنیا کی چیزیں گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ مثلاً ایک راجستھانی حویلی میں ایک بڑے سے جھروکے میں جو راجستھانی آرٹ کا بہت خوب صورت نمونہ

ہے... ایک جھروکے میں دو گائیں اور بھینس کھڑی نیچے کا نظارہ کر رہی ہیں۔ یہ امیج عادل منصوری کا نہیں لیکن ایک انگریزی نظم کا ہے جسے میں نے ایک انگریزی سرریئلسٹ شاعری کی انتھولوجی میں پڑھا تھا۔ دیکھیے یہ امیج کچھ بے معنی نہیں لگتا۔

تین خوب صورت شہزادیوں کی بجائے دو گائیں اور ایک بھینس، ہم پوچھتے ہیں تصویر کے معنی کیا ہیں۔ معنی ہیں بھی تو معنی پوچھ رہے ہیں۔ اگر جھروکے میں تین شہزادیاں ہوتیں تو تصویر میں معنی ہوتے۔ تین شہزادیوں کا امیج اور جھروکا معنی دیتا ہے۔ جھروکے میں دو گایوں اور ایک بھینس کا امیج معنی نہیں دیتا لیکن ورائے معنی ایک ایسا تجربہ خلق کرتا ہے جس کی معنویت کا تجسس، نظم کے حسن اور حیرت کا موجب بنتا ہے۔

عادل کی نظمیہ شاعری کے تین رنگ ہیں۔ ایک تو صاف ستھری نظمیں جن میں استعاروں اور علامتوں سے کام لیا گیا ہے۔ استعاراتی اسلوب کی بہترین مثال عادل کی نظم ''والد کے انتقال پر'' ہے۔ یہ والد کی موت کا مرثیہ نہیں، اس میں ذاتی غم کا بیان نہیں بلکہ موت کے سامنے ایک آدمی کی بے بسی بے بضاعتی اور آہستہ آہستہ بجھتی ہوئی زندگی کی لَو کا دردناک بیان ہے۔

وہ چالیس راتوں سے سویا نہ تھا
وہ خوابوں کو اونٹوں پر لادے ہوئے
رات کے ریگ زاروں میں چلتا رہا

میز پر
کانچ کے اک پیالے میں رکھے ہوئے
دانت ہنستے رہے
کالی عینک کے شیشوں کے پیچھے سے پھر
موتیے کی کلی سر اٹھانے لگی
آنکھ میں تیرگی مسکرانے لگی

خوابوں کو اونٹوں پر لادے رات کے ریگ زاروں میں چلنا، چاندنی کی چتاؤں میں جلنا، ایسے پیکر ہیں جن میں رنگوں کی المنا کی کا رنگ ہے۔ اس کے فوراً بعد کانچ کے پیالے میں رکھے ہوئے دانتوں کے ہنسنے کا امیج زندگی کی محرومیوں پر گہرا طنز ہے۔ اور پھر کالی عینک کے پیچھے سے موتیے کی کلی کا ابھرنا، موت کے اندھیروں کے بڑھنے کا اشارہ ہے۔ اس کے بعد تو...

خواہشوں کے دیے
جسم میں بجھ گئے
سبز پانی کی سیال پرچھائیاں
لمحہ لمحہ بدن میں اترنے لگیں
گھر کی چھت میں جڑے

دس ستاروں کے سایوں تلے
عکس دھندلا گئے
عکس مرجھا گئے

آخری سانس اور آخری مصرعوں میں کیسی یگانگت پیدا ہوگئی ہے۔ اونٹ، ریگزار، چاندنی اور چھت میں جڑے ستاروں میں بھی تناسب ہے جو نظم کے تعمیری حسن میں اضافہ کرتا ہے۔

ایسی ہی سادگی اور پرکاری کا امتزاج فسادات پر عادل کی نظم ''خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں'' میں ہے۔ یہاں کرسیاں علامات ہیں اس خون کی جو خون رائگاں تھا، خون ناحق تھا ان لوگوں کا جن کی لاشیں بھی نظر نہیں آتیں، جن کے وجود کا اشاریہ دو کرسیاں ہیں۔ ان علامات کو مرکز میں رکھ کر جو تباہی، بربادی اور قتل و غارت گری ہوئی اس کا بیان ایسے استعاروں میں ہوا ہے جو فساد کی ہولناک تصویریں پیش کرتے ہیں:

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
شعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موج زن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شعور
نیم مردہ سا یہ چاند
کوئی دوشیزہ کا جیسے ادھ کٹا پستان
اور اس پر خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں

نظم کا آخری ٹکڑا بڑا فکر انگیز ہے۔ اس میں ہڈیوں سے جو دھواں اٹھتا ہے، اس میں تیرے میرے اجداد کی بو ہے اور یہ دھواں جس میں اجداد کی بو ہے، اجنبی سا لگ رہا ہے۔ چاروں طرف اندھیرا ہے لیکن ہر سنگین کی نوک جگنو کی طرح چمکتی ہے۔ ظاہر ہے اس صورت میں روشنی کی منتظر آنکھیں مایوس اور اداس ہیں۔ بند کمروں میں سیلن ہے جو سانسوں میں بھر جاتی ہے اور یہ سانسیں بھی اداس ہیں اور اداسی کے پردوں کے درمیان/خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں۔

فسادات پر نظم لکھنے کا یہ بالکل Oblique طریقہ ہے۔ یہاں اس احساس کو زیادہ دینے کی کوشش ہے جو فسادات کی ہولناکی کو اپنے دامن میں سمیٹے، ذہن پر ایک خوفناک تاریک بادل کی طرح منڈلاتا رہتا ہے۔

عادل کی نظمیہ شاعری کا دوسرا رنگ ایک ایسے طریقۂ کار پر مبنی ہے جس میں شعری پیکر ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتے ہیں، گڈمڈ ہو جاتے ہیں اور نظم کی حقیقت پسندانہ تصویروں کے پہلو بہ پہلو اور اکثر کو ان کے بطن سے ایسی سرریئلی تصویریں ابھرتی ہیں جن میں نظم کے معنی قتلوں کی صورت بٹ جاتے ہیں۔ ایسی نظموں میں ابہام کی موجودگی سے زیادہ تسلسل کی عدم موجودگی کا احساس ہوتا ہے جیسے تیزی سے بدلتی ہوئی

تصویریں جب تیزی سے بدلنے لگتی ہیں، کو ان کے نقوش ذہن پر جو اثرات چھوڑ گئے ہیں وہی باہم مل کر نظم کے معنی کی تشکیل کرتے ہیں جو اس معنی سے ورا ہوتے ہیں جو لفظوں کے لغوی معنی سے ترتیب پاتے ہیں۔ بہتر یہ ہوگا کہ ہم کہیں کہ ایسی نظمیں ایک تاثر چھوڑتی ہیں جو سطحی معنی سے زیادہ گہری ہوتی ہے۔ ایسی نظموں میں مجموعہ کی ٹائٹل نظم ''حشر کی صبح درخشاں ہو''، ''قلم اٹھا لیے گئے'' اور ''تھوک آواز دے رہا ہے'' نمائندہ نظمیں ہیں۔ ان نظموں پر ابہام کی دبیز دھند چھائی رہتی ہے لیکن اشکال نہیں ہوتا۔ عادل کی زیادہ تر نظمیں اسی انداز کی ہیں۔ مذکورہ بالا نظمیں تو ذرا طویل ہیں لیکن بہت سی مختصر نظمیں اس رنگ کی اچھی نمائندگی کرتی ہیں۔ نمونتاً ایک نظم ملاحظہ کیجیے:

سلگتی شام کے سائے کو شہر پر پھینکوں
گلی گلی سے اٹھے چیخ کالے کتے کی
ہر اک مکاں میں دریچوں کے خواب مر جائیں
قدم قدم پہ خموشی کی ہڈیاں چیخیں
سیاہ کیڑے مکوڑوں سے راستہ بھر جائے
کسی کواڑ کے پیچھے سے چاندنی پھوٹے
سفید لمس کی خوشبو بدن میں لہرائے
ہوا میں پھیلتے جائیں دھوئیں کے مرغولے
ہر ایک آنکھ سے خوابوں کا سلسلہ کٹ جائے
خلا کے نیزے پہ میں آسماں کی لاش لیے
افق پھلانگ کے میدان میں اتر جاؤں

عادل کی نظم کا تیسرا رنگ اس خون ناحق سے عبارت ہے جو ابہام اور اشکال کے بیچ ایک مقام اہمال کا ہے، وہیں کہیں اسلوب کے مارے جانے سے نظموں کو سرخ رو کر گیا ہے۔ اس رنگ میں بھی عادل نے نظموں کی خوب ہولی کھیلی ہے۔ ایک نظم ملاحظہ فرمائیں:

لہو سبز سیلاب آوا گمن
ظفر جامنی تیرگی تالیاں
کھرچتے ہیں خوابوں کو ناخن نظر
مگر مفلسی
رائیگاں رتجگوں میں رطوبت طرب
پاؤں کی چوٹ لنگڑے خیالوں کو گھڑ دوڑ میدان میں
سر برہنہ صعوبت کے سایوں کے پیچھے بھگائے عدو
اشتہاروں میں لپٹی ہوئی صبح

سورج کا پھل بیچنے پر بضد
ننھے پیروں سے لپٹا ہوا دھوپ جغرافیہ
حاشیہ ہاتھا پائی میں الجھے ہوئے لفظ میزان گھر

نظموں کے مقابلہ میں عادل کی غزل صاف ستھری، غیر مبہم، دوٹوک اور بامعنی ہے۔ گویہ وہ صفات ہیں جن کا استعمال عموماً جدید غزل کی رعایت سے نہیں کیا جاتا۔ ثقہ نقادوں کے نزدیک جدید غزل تو کافی اوٹ پٹانگ اور بے معنی ہے لیکن ثقہ نقاد برطرف، جدید غزل زبان، اسلوب، موضوعات اور مضامین کے اعتبار سے روایتی غزل سے ایک بڑا انحراف تھی۔ کلاسیکی غزل کی سنجیدگی کے مقابلہ میں اس کا ہزل کا عنصر کافی گل کھلا رہا تھا اور نت نئے مضامین کے رنگ برنگے طوطا مینا اڑا رہا تھا۔ بشیر بدر، ظفر اقبال، بمل کرشن اشک، محمد علوی، عادل منصوری اور مظفر حنفی کے ساتھ ساتھ بہت سے نئے لکھنے والوں کے غزل کے جدید رنگ سخن کو اپنایا اور اس کی شناخت قائم کی۔ عادل کو غزل میں اپنا منفرد اسلوب ایجاد کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئی جیسا کہ اس نے اپنی نظمیہ شاعری میں کیا۔ جدید غزل کا ایک انداز بیان خود بخود نمو پذیر ہو رہا تھا اور عادل نے ایسی زمین میں بیج بوئے جس میں اس کے دوسرے ہم عصر اور ہم سخن شعرا اپنی کھیتیاں کاشت کر رہے تھے۔ اپنی گجراتی غزل میں تو عادل نے جدید اور قدیم کا جھگڑا ہی نہیں رکھا۔ اس کی شخصیت میں جدید اور قدیم ایک ہو کر غزل کا ایک نیا منفرد اسلوب بن گئے اور عادل کی غزل کہلائی جو نہ جدید تھی، نہ قدیم بلکہ اس کی اپنی تھی۔ اس کا لب ولہجہ، اس کی غنائیت، اس کی طباعی اور ندرت پسندی اور مضامین نو کے انبار نے عادل کو گجراتی غزل کا ایک بڑا شاعر بنا دیا۔ اس کے برعکس اردو میں عادل غزل کے من جملہ دوسرے غزل گو شعرا کے ایک جدید غزل گو شاعر کے طور پر اپنی ہستی پیش کر سکا اور اس میدان میں اس کی شخصیت دوسرے شعرا سے کچھ زیادہ نکلتی ہوئی نہ تھی، گو بہت دبتی بھی نہ تھی۔ عادل کی غزل سے اپنی پسند کے چند شعر پیش کر کے اپنی بات کو ختم کروں گا:

ہم اکیلے ہی جلا وطنی نہیں جھیل رہے
دیکھو صحرا کے افق پر نیا خیمہ نکلا

روئے ہیں پھوٹ پھوٹ کے سوکھے ہوئے درخت
اجڑے ہوئے چمن میں صبا جس گھڑی گئی

پانی پلانے والا وہاں کوئی بھی نہ تھا
پنگھٹ کے پاس جاکے بھی ہم تشنہ لب رہے

کونے میں بادشاہ پڑا اونگھتا رہا
ٹیبل پہ رات کٹ گئی بیگم غلام سے

تم کو دعویٰ ہے سخن فہمی کا
جاؤ غالب کے طرف دار بنو

دریا کی وسعتوں سے اسے ناپتے نہیں
تنہائی کتنی گہری ہے اک جام بھر کے دیکھ

آخر شب سب ستارے سو رہے ہیں بے خبر
کوئی سورج کو خبر کر دو کہ اب شب خون مار

کوئی خود کشی کی طرف چل دیا
اداسی کی محنت ٹھکانے لگی

منھ پھٹ تھا، بے لگام، رسوا تھا ڈھیٹ تھا
جیسا تھا وہ دوستو محفل کی جان تھا

غیرت کو جوش آئے گا غیور ہے خدا
کھانے کو کچھ ملے نہ ملے منھ چلایئے

انگلی سے اس کے جسم پہ لکھا اسی کا نام
پھر بتی بند کر کے اسے ڈھونڈتا رہا

حدود وقت سے باہر عجب حصار میں ہوں
میں ایک لمحہ ہوں صدیوں کے انتظار میں ہوں

اب ایک غزل سے چند مسلسل اشعار دیکھیے:

سارے کبیرہ آپ ہی کرتا ہوا سا ہو
الزام دوسرے ہی پہ دھرتا ہوا سا ہو
ہر اک نیا خیال جو ٹپکے ہے ذہن سے
یوں لگ رہا ہے جیسے کہ برتا ہوا سا ہو
قیلولہ کر رہے ہوں کسی نیم کے تلے
میداں میں رخش عمر بھر چرتا ہوا سا ہو
معشوق ایسا ڈھونڈیے قحط الرجال میں
ہر بات میں اکڑتا مکرتا ہوا سا ہو
پھر بعد میں وہ قتل بھی کر دے تو حرج کیا
لیکن وہ پہلے پیار بھی کرتا ہوا سا ہو
گر داد تو نہ دے نہ سہی گالیاں سہی
اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

♦♦

عادل منصوری کی نظمیں: چند پہلو

فضیل جعفری

جدیدیت کی طرح جدید اردو ادب کی تاریخ بھی خاصی پرانی ہو چکی ہے۔ اسے ایک خوشگوار ادبی اتفاق ہی کہا جا سکتا ہے کہ ۱۹۶۰ والی دہائی کے آخر میں اور ترقی پسندی کے دور شباب میں جدیدیت کا جو رجحان ابھر کر سامنے آیا، اس کے خد و خال اور سروکار آج بھی اتنے ہی واضح، موثر اور تر و تازہ ہیں جتنے اس وقت تھے۔ جدید لکھنے والے ایک طرف اگر اس کٹر اور تنگ نظر ادبی ماحول کے لیے ایک بڑا چیلنج بن گئے جس کا تعلق مارکسزم سے نہیں اسٹالنزم سے تھا تو دوسری طرف انھوں نے راشد، منٹو، میراجی، بیدی اور اختر الایمان وغیرہ کو از سر نو دریافت اور مستحکم کیا۔

یہاں ہم ضمنی طور پر یہ بھی لکھتے چلیں کہ جدید نقادوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنے بڑے سے بڑے پیش رو کی تقلید نہیں کی۔ انھوں نے اپنے انفرادی موضوعات کو خود شناخت کیا، اپنے لیے نئے اسالیب ایجاد کیے اور نئی لفظیات کی مدد سے روایتی لسانی سانچوں کو الٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ استالینی ترقی پسندی کی واپسی کا امکان ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔ ہمیں اس بات کی بھی خوشی ہے کہ آگے چل کر مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری اور جاں نثار اختر جیسے اہم ترقی پسند شاعر بھی اپنے ذہنی رویوں میں تبدیلی کرنے اور جدیدیت سے ہم آہنگ ہونے پر مجبور ہو گئے۔ کہنے کو تو آج بھی کچھ لوگ اپنے نام کے ساتھ ''ترقی پسند'' کا لیبل چسپاں کرتے ہیں لیکن ان کی اصل حیثیت ادبی چٹکلوں اور تابوت برداروں سے زیادہ نہیں ہے۔ تا حال جدیدیت ہی اردو کا غالب محاورہ بنی ہوئی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے خصوصاً اور دیگر کئی جدید نقادوں نے عموماً غالی ترقی پسندی کے جس طرح پرخچے اڑائے وہ جگ ظاہر ہے۔ عادل منصوری غالباً ایسے واحد جدید شاعر ہیں جنھوں نے اس موضوع پر بڑی عمدہ اور بھرپور نظم لکھی ہے۔

کھوکھلے لفظوں کی دیوار بنانے والو
کب کا وہ ٹوٹ چکا سرخ خطیبانہ طلسم
اور تم صبح کے رستے میں پڑے سوتے ہو

فکر کے بالوں پہ بے عقل سفیدی چھائی
منتشر کر گئیں گمنام ہوائیں تنکے
شیروانی سے ہوئے اور بھی موزوں قامت
پہلے ایک چوکھٹا بنوالو نئے دانتوں کا
تاکہ تم آئینہ دیکھو تو ذرا ہنس سکو

عادل کا شمار اس دور کے ان درجنوں بالکل نئے شاعروں میں ہوتا ہے جو ۱۹۶۸ میں ''نئے نام'' (مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی اور حامد حسین حامد) نامی انتخاب کی اشاعت کے ساتھ سامنے آئے تھے۔ فاروقی نے ان کے مجموعے ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ عادل منصوری ہمارے عہد کے ''سب سے تازہ کار اور سب سے زیادہ مہم جو اور باہمت شاعر'' ہیں۔ جو بات فاروقی نے نہیں کہی مگر جو بین السطور کے پردے کے پیچھے سے جھانک رہی ہے، وہ یہ ہے کہ کئی دوسرے اہم جدید شاعروں کے یہاں سے مہم جوئی اور تازہ کاری جیسے عناصر رخت سفر باندھ چکے ہیں۔ ابتدا تو سبھی شاعروں نے بڑی ہمت سے کی تھی، پھر آخر یہ لوگ اتنی جلد کیوں تھک گئے؟ سیدھا سا جواب یہ ہے کہ ہمارے بیشتر نمائندہ شاعروں نے حالات سے گھبرا کر اور اعزاز و انعام کے چکر میں پڑ کر اپنی شاعری کو سماجی مصروفیتوں میں بدل دیا۔ سستی قسم کی شہرت اور بہت ہی معمولی مادی مفادات ان کی تخلیقی قوت کو موقع ملتے ہی کسی نہ کسی حد تک ہڑپ کر گئے۔ ہم یہاں خوف فساد خلق کی وجہ سے کسی کا نام نہیں لے رہے ہیں۔ آپ خود ان ناموں کو یاد کر لیجیے۔ آپ کو پتہ چلے گا کہ ہمارے اہم شاعروں کے یوں تو اب تک کئی کئی شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں مگر ان کے پہلے مجموعے کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی تھی، وہ دوسرے تیسرے یا چوتھے کے حصے میں نہیں آئی۔

عادل منصوری چونکہ ان جھمیلوں میں نہیں پڑے، اس لیے وہ تخلیقی تھکن کا شکار ہو جانے کے بجائے برابر اور خاموشی کے ساتھ آگے بڑھتے رہے۔ بالکل یہی بات قاضی سلیم اور شفیق فاطمہ شعریٰ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ عمیق حنفی نے زیادہ عمر نہیں پائی لیکن وہ بھی جب تک جیے، شاعرانہ بانکپن اور بے نیازی کے ساتھ زندہ رہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب اور دنیاداری کبھی بھی ہم سفر نہیں ہو سکتے۔ دنیادار شاعر ہو یا افسانہ نگار، وہ بہت جلد اپنے آپ کو دہرانے لگتا ہے۔

عادل کے یہاں شروع سے آخر تک جو تازگی اور ندرت ملتی ہے، اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ وہ خود اپنے ہی موضوعات کے جنگل میں پھنس کر رہ جانے کے بجائے ان سے آزادی حاصل کرنے کی سعی پیہم میں مصروف نظر آتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ ان کا شعری رینج یعنی ان کے موضوعات کا دامن بہت وسیع ہے۔ عادل کی نظموں کو باقاعدہ خانوں میں تقسیم کرنا ہی ناممکن ہے۔ تنقیدی سہولت کی خاطر زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری پر مذہب، سیاست، شہر، سماج، ثقافت، تاریخ، اسطور، خارجی واقعات، شخصی دکھ درد سبھی کی چھاپ نظر آتی ہے۔ اس طرح ان کی شاعری میں بڑی لچک پیدا ہو گئی ہے۔

عادل منصوری کے سلسلے میں ہمیں فاروقی کے اس خیال سے بھی مکمل اتفاق ہے کہ وہ اردو کے

واحد سرریلسٹ (Surrealist) شاعر ہیں۔ ہمیں اگر ان کی شاعری میں دادازم (Dadaism) کی
بھی جھلکیاں نظر آتی ہیں تو شاید اس کا سبب یہ ہے کہ دونوں کے طریق کار میں بڑی یکسانیت پائی جاتی ہے۔
جدید شاعروں نے سمبلزم اور امیجزم سے جو استفادہ کیا اور جس انداز میں نئے اسالیب کو متعارف کرایا، وہ ہر
اعتبار سے قابل قدر ہے۔ عادل کی مادری زبان گجراتی ہے۔ ان کا شمار گجراتی کے نمائندہ جدید شاعروں میں
ہوتا ہے۔ چونکہ گجراتی میں سرریلسٹ شاعری پہلے سے ہو رہی تھی، اس لیے عادل کے لیے سرریلسٹ تکنیک
سے فائدہ اٹھانا نسبتاً آسان تھا۔ انھیں آندرے برٹین اور اس کے ساتھیوں تک جانے کی ضرورت نہیں
پڑی۔ آگے چل کر یہی ان کی انفرادی شناخت بن گئی۔

سرریلسٹ تکنیک کا ہی نتیجہ ہے کہ مختلف امیجز کو ایک دوسرے میں پیوست کر کے ان کے درمیان
ایک ایسا رشتہ پیدا کر دیتے ہیں جو بظاہر غیر منطقی نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی کم و بیش سبھی نظموں میں منطقی
تسلسل سے احتراز کیا ہے کیوں کہ منطق بطور اصول خیال اور تخئیل کو محدود کر دیتی ہے۔ ان کے یہاں لامحدود
انسانی دماغ کے اندر جھانک کر دیکھنے اور روحانی آزادی سے لطف اندوز ہونے کا عمل ملتا ہے۔ عادل کی
نظموں میں ایک علامت دوسری علامت سے، ایک امیج دوسرے امیج سے اور ایک استعارہ دوسرے
استعارے سے غذا حاصل کرتے ہیں۔ انھوں نے غیر شعوری طور پر یہ دکھایا ہے کہ انسانی دماغ اور دنیا بظاہر دو
اکائیاں ہونے کے باوجود ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ حساس اور تخلیقی ذہن انھیں الگ الگ کر کے نہیں
دیکھ سکتا۔

یہ خصوصیات عادل کی سبھی نظموں، حتیٰ کہ ان نظموں میں بھی ملتی ہے جن پر مذہب کی چھاپ
ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ انھوں نے مذہب کے سلسلے میں ایلیٹ کے نظریے کی پیروی نہیں کی۔
ایلیٹ نے عہد حاضر کے تمام مسائل کا حل چرچ میں ڈھونڈا ہے۔ عادل نے ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقام
محمود''، ''قلم اٹھا لیے گئے''، ''الف سیریز''، کی نظمیں اور ''تبوک آواز دے رہا ہے'' وغیرہ میں تلمیحوں،
استعاروں اور علامتوں کی مدد سے اسلامی تاریخ کی اعلیٰ ترین شخصیت کے علاوہ بعض بے حد اہم شخصیتوں اور
واقعات کا ذکر کر کے موجودہ معاشرتی ماحول کی تشریح کی ہے۔ اردو میں ایسی نظمیں پہلے نہیں لکھی گئی تھیں۔ ان
نظموں میں بلند ترین انسانی اقدار اور اخلاقیات کو اتنے تخلیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ تاریخ زندہ اور موجود
لمحے کے طور پر پوری روحانی قوت کے ساتھ اجاگر ہو جاتی ہے۔ ان کا ایقان ہے کہ ان اقدار سے عدم واقفیت
آج کے انسان کے حق میں عذاب بن گئی ہے۔ یہ وہ عظیم انسانی اور تاریخی روایات ہیں جن کا سوتا خشک نہیں
ہوا ہے۔ البتہ موجودہ دور میں اس سے سیراب ہونے کے حوصلے کا فقدان ضرور ہے۔

''حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود'' میں عادل نے حضرت محمدؐ، خلفائے راشدین اور کئی اہم صحابہ
کرام کی جلیل القدر اور مثالی شخصیتوں کے ساتھ ساتھ بہت سے یادگار تاریخی واقعات کو بڑی خوبی اور نفاست
سے سمیٹ لیا ہے۔ واقعات کی ترتیب وار اور تفصیلی پیش کش ان کی عادت نہیں ہے:

فتح مکہ سے مگر لوگ ہدایت پائیں

خون جم جائے جو نعلین میں چلتے چلتے
عرش کی آنکھ سے رحمت کا سمندر ابلے
مسجد نبوی میں انبار غنیمت روشن
لوگ روتے ہوئے نکلے ہیں پریشاں منظر
روشنی پہنچی ابوجہل کی دیواروں تک

علم کے باب علیؓ عمر میں سب سے چھوٹے
چاند کا نام ترے چاک گریبانوں میں

جان دی جاوداں لمحات تلاوت مشغول
خون کے دھبے ہیں قرآن پہ تابندہ نظر

نور مجسم ہوا گنبد خضرا مرکوز
حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود
ہاتھ روشن رہے کوثر سے قرابت منظر

اسی طرح جنگ تبوک میں شریک ہونے والے صحابہ سے متعلق نظم کا اختتام بھی ان دعائیہ مصرعوں پر ہوا ہے:

تمھارے اونٹوں کی گردنوں سے
تمام دنیا میں نور پھیلے
تمھارے گھوڑوں کی ہنہناہٹ
تمھاری منزل کی راہ کھولے

تبوک کو اسلامی تاریخ میں اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ یہ وہ آخری غزوہ تھا جس میں حضور
اکرمؐ خود شریک ہوئے تھے۔ فتح کے بعد بھی بارہ نقاب پوش منافقین نے آپ پر قاتلانہ حملہ کرنے کا منصوبہ
بنایا تھا۔ اگر چہ وہ منافق بعد میں خوف زدہ ہو کر بھاگ کھڑے ہوئے تھے مگر نبی کریم نے انھیں پہچان لیا تھا
اور ان سب کے نام حضرت حذیفہ بن یمانؓ کو بتا دیے تھے۔ اس لیے انھیں 'محرم اسرار نبوت' بھی کہا جاتا
ہے۔

عادل منصوری کی ایسی نظموں میں جو روحانی کیفیت اور مابعد الطبیعاتی جلا ملتی ہے وہ ان کا ذاتی
سرمایہ ہے۔ ایسی نظموں میں عادل نے کہیں بھی خود کو مذہبی جذباتیت کا شکار نہیں ہونے دیا۔ اس سلسلے کو ختم
کرنے سے پہلے یہ بتانا ضروری ہے کہ عادل نے متذکرہ بالا نظموں کے علاوہ ''پرش''، ''سوریہ کارتھ''، ''استی''
اور ''شراپ''، جیسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن کا تعلق اسلامی تاریخ اور اخلاقیات سے نہ ہو کر ہندو دھرم اور بدھ

دھرم سے ہے۔

جذباتیت کی پرچھائیں ان کی اس نظم پر بھی نہیں پڑتی جو انھوں نے والد کی موت پر لکھی ہے۔ یہ نظم ان کی زخمی روح کی نمائندگی تو کرتی ہے مگر اس میں ذاتی اور جذباتی نقصان سے زیادہ اس کرب کو اجاگر کیا گیا ہے جو کسی شخص کو اپنی آنکھوں کے سامنے قسط وار مرتے دیکھ کر حساس انسان کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ دراصل انھوں نے خود پر شخصی غم کو حاوی کرنے کے بجائے انسانی وجود کی اس معنویت کو ابھارا جو بالآخر معنویت میں بدل جاتی ہے۔

وہ چالیس راتوں سے سویا نہ تھا
وہ خوابوں کو اونٹوں میں لادے ہوئے
رات کے ریگزاروں پہ چلتا رہا
چاندنی کی چتاؤں میں جلتا رہا

میز پر
کانچ کے ایک پیالے میں رکھے ہوئے
روح کا ہاتھ چھلنی ہوا
سوئی کی نوک سے
خواہشوں کے دیے
جسم میں بجھ گئے

پوری نظم میں شاعر کے مطالعے کی صحت (Accuracy) قابل داد ہے۔ بستر مرگ پر پڑے ہوئے باپ کی ہر جسمانی اور ذہنی اذیت شاعر کے لیے ناقابل فراموش روحانی تجربے میں بدل گئی ہے۔ رات کے ریگزاروں پہ چلنے اور چاندنی کی چتاؤں میں جلنے کا صاف مطلب ہے کہ بیمار کے لیے ایک ایک پل کاٹنا مشکل ہے۔ کانچ کے پیالے میں رکھے ہوئے دانتوں کے ہنسنے سے مراد ضعیف العمری کا خندہ زن ہونا ہے۔ مسلسل لگنے والے انجکشنوں نے بیمار کے نحیف ہاتھوں کو ہی نہیں اس کی روح کو بھی چھلنی کر دیا ہے۔ آخر نتیجہ جسم میں خواہشوں کے چراغوں کے بجھ جانے یعنی موت واقع ہونے کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

عادل منصوری کی نظموں کے دیگر موضوعات میں شہر اور شہری زندگی کا موضوع خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ سب جانتے ہیں کہ شہر اور شہری زندگی کا عذاب جدید شاعروں کا مشترکہ اور پسندیدہ موضوع ہے۔ اس رجحان کا تعلق کسی فیشن سے نہیں بلکہ اس حقیقت سے ہے کہ جدید دنیا بنیادی طور پر شہروں سے ہی تعلق رکھتی ہے۔ جدید شاعروں نے بامعنی ماضی سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے شہری زندگی کے عذابوں، پیچیدگیوں، اعصابی تناؤ، زندہ رہنے کے لیے کی جانے والی مسلسل بھاگ دوڑ، نیز صنعتی ترقی کے سیلاب میں تنکوں کی طرح بہہ جانے والی مہذب اور نفیس اقدار کا نہ صرف موثر اور حقیقت پسندانہ اظہار کیا ہے بلکہ ہر شاعر نے شہر کو اپنے انفرادی زاویے سے دیکھا ہے۔

عادل منصوری اردو کے اکیلے شاعر ہیں جنھیں بین الاقوامی حسیت کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔ ''ایک منظر''، ''تنہائی''، ''لہو جس کا معصوم ہے اس کو روکو''، ''دشت ابہام''، ''نقرئی رات''، ''شعور نیلی رطوبتوں سے الجھ گیا ہے''، ''وقت کی ریت پر'' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن کا اطلاق جتنا ممبئی، دلی اور کلکتہ پر ہوتا ہے اتنا ہی لندن، ٹوکیو، شنگھائی اور نیویارک جیسے شہروں پر بھی ہوتا ہے۔ ایک مثال پیش خدمت ہے:

وہ آنکھوں پر پٹی باندھے پھرتی ہے
دیواروں کا چونا چاٹتی رہتی ہے
خاموشی کے صحراؤں میں اس کے گھر
مرے ہوئے سورج ہیں اس کی چھاتی پر
اس کے بدن کو چھو کر لمبے سال بنے
سال کئی صدیوں میں پورے ہوتے ہیں

(تنہائی)

اس قبیل کی سبھی نظموں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ موجودہ عہد میں انسان کا وجود بے معنی سا ہو کر رہ گیا ہے۔ خود اس کا داخل اس کے خلاف سازش کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ کبھی کبھی انسانی سائکی پر مکمل بے حسی طاری ہو جاتی ہے۔ یقین اور خود اعتمادی پر کوئی انجانا خوف غالب آ جاتا ہے۔ ہر گزرتا ہوا لمحہ حساس انسانوں کی رگوں سے خون نچوڑنے کا کام کرتا ہے۔ عام شہریوں کی حیثیت خستہ حال فرنیچر سے زیادہ نہیں رہ گئی۔ ایک اور مثال:

زوال سبزوں پہ رینگتا ہو تو
لوگ سایوں کی سیڑھیوں پر
سفید بیلوں کے سینگ میں خواب دیکھتے ہیں
لہو میں موسم کا زہر تحلیل
کس خرابے میں ڈال آئیں

(زمین سر سے بندھی ہوئی ہے)

جہاں تک ممبئی کا تعلق ہے، یہ شہر بیسویں صدی کی ابتدا سے ہی شاعروں کا محبوب موضوع رہا ہے۔ بنگلہ شاعروں نے جو غیر معمولی توجہ کلکتہ پر کی ہے، وہی توجہ اردو، مراٹھی اور گجراتی شاعروں نے ممبئی پر مبذول کی ہے۔ بحیثیت مجموعی مراٹھی شاعر نرائن سروے کی طویل نظم ''ماجھی ودیا پیٹھ'' (میری یونیورسٹی) کو اس موضوع پر بہترین اور کامیاب ترین نظم کہا جا سکتا ہے۔ بے حد غریب طبقے سے تعلق رکھنے والے ساہتیہ انعام یافتہ شاعر سروے نے ماجھی ودیا پیٹھ، میں ممبئی کی زندگی کے تمام پہلوؤں اور سارے دکھ درد کو جس خوبی اور فن کارانہ چابک دستی سے سمیٹ لیا ہے، اس کی کوئی اور مثال کسی اور ہندوستانی زبان میں نہیں ملتی۔ کم و بیش سبھی زبانوں میں اس نظم کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ اردو ترجمہ رفیعہ شبنم عابدی نے کیا ہے۔

جن جدید شاعروں نے ممبئی پر نظمیں لکھی ہیں، ان میں ندا فاضلی کی نظم ''مہانگر'' اہم بھی ہے اور اسے کافی شہرت بھی ملی ہے۔ عادل نے ممبئی پر عمومی انداز میں لکھنے کے بجائے یہاں کے چند ایسے علاقوں اور مقامات کو موضوعِ سخن بنایا ہے جنھیں کئی اعتبار سے سنگ میل کا مرتبہ حاصل ہے۔ ایسی نظموں میں ''فاک لینڈ روڈ''، ''میرین ڈرائیو''، ''کوالٹی کی نیم عریاں شام''، چوپاٹی سے متعلق ایک مختصر سی نظم، ''رات چھ بجے نیروز میں'' وغیرہ خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں کو اگر ان کی کچھ دوسری تخلیقات مثلاً ''کم سپٹمبر کی دھن پر''، ''ایلن گنس برگ'' اور ''جیسلمیر کے کھنڈر دیکھ کر'' وغیرہ کے ساتھ پڑھیں تو وہی لطف ملتا ہے جو عالمی جدید شاعروں پیٹر ریڈگرو (Peter Redgrove)، نارمن میک کیگ (Norman MacCaig)، چارلس ٹاملنسن (Charles Tomlinson)، اسٹیون کلارک (Steven Clarke) اور ہنری ریگو (Henry Rego) جیسے شاعروں کی شاعری میں ملتا ہے۔

گرانٹ روڈ اسٹیشن سے قریب واقع فاک لینڈ روڈ نامی علاقہ سستی قسم کی عورتوں کا بہت بڑا بازار ہے۔ منٹو کے ''ممو بھائی'' اور ''شاردا'' جیسے مشہور افسانے اسی علاقے کی دین ہیں۔ اردو میں عادل کے علاوہ کسی شاعر نے فاک لینڈ روڈ کو موضوع نہیں بنایا، حالاں کہ ماضی قریب کے کئی جانے پہچانے ادیب و شاعر اس بازار میں گھومتے پھرتے دیکھے جاتے رہے ہیں:

زنگ آلود لہو کی نہر
گوشت کا جلتا ہوا ایک شہر
نیلے جسموں سے ابلتا ہوا خواہشوں کا زہر
بستروں پر ٹوٹتی لذت کی آہٹ
موت کے ہونٹوں پہ کالی مسکراہٹ

دیکھیے چند مصرعوں میں ہی کس طرح ان عورتوں کا سارا جسمانی اور روحانی کرب سمٹ آیا ہے جو نوعمری میں ہی جسم فروشی پر مجبور کر دی جاتی ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے ان کے جسموں کی تمام تازگی اور شادابی ختم ہو جاتی ہے۔ انھیں ایسی خطرناک بیماریاں لاحق ہو جاتی ہیں جو ان کے جسمانی نظام کو ہی نہیں، ذہنی نظام کو بھی بے ترتیب کر دیتی ہیں۔ گاہک آتے ہیں اور ان کے جسموں میں اپنے آتشک زدہ خون کا زہر انڈیل چلے جاتے ہیں۔ فاک لینڈ روڈ ایک بدبودار جلتے ہوئے شہر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ موت کی کالی مسکراہٹ سے مراد یہ ہے کہ ان جسم فروش عورتوں کی عمر زیادہ نہیں ہوتی اور ناقابل علاج بیماریاں انھیں دیمک کی طرح چاٹ جاتی ہیں۔ آخر کار وہ اس جگہ پہنچ جاتی ہیں جہاں سے واپسی کا کوئی امکان باقی نہیں رہتا۔

''فاک لینڈ روڈ'' کے بعد ''میرین ڈرائیو'' پر نظر ڈالنا ایک قطعاً متضاد صورت حال سے دوچار ہونا ہے:

شہریوں سے تنگ آ کر
شور سے دامن چھڑا کر
اونچی اونچی بلڈنگیں

خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آ کر کھڑی ہیں

''فاک لینڈ روڈ'' پر اگر وہ بدقسمت عورتیں رہتی ہیں جنھیں سماج نے پستی اور ذلت کی عمیق ترین کھاڑیوں میں دھکیل دیا ہے تو میرین ڈرائیو پلید حد تک امیر (Filthy Rich) خاندانوں کا مسکن ہے۔ بحرۂ عرب کے مقابل ایک ہی قطار میں بنی ہوئی اور یکساں اونچائی والی بلڈنگوں میں رہنے والے بڑے بڑے سرمایہ کاروں، صنعت کاروں اور شیئر مارکیٹ (سٹہ بازار) کے دلالوں کے دن اگر آس پاس کے علاقوں میں واقع عالی شان، ایرکنڈیشنڈ دفتروں میں گذرتے ہیں تو راتیں پانچ ستارہ ہوٹلوں، کلبوں اور ڈسکوز کی رونق بڑھاتی ہیں۔

ممبئی میں جنوبی ممبئی کے نام سے مشہور یہ علاقہ بجائے خود ایک جزیرہ ہے۔ یہاں کے رہنے والوں کو شہر اور شہریوں کے مسائل سے قطعاً کوئی دلچسپی نہیں۔ ہمارے نزدیک یہ لوگ تہذیبی اور ثقافتی یعنی بنیادی انسانی اقدار کے زوال کی چلتی پھرتی، کھاتی پیتی اور جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ ہمارے اس مفروضے کا تازہ ثبوت ۲۶ جولائی ۲۰۰۵ کو اس وقت سامنے آیا جب اچانک بارش کے سبب پوری شمالی ممبئی میں سیلاب آ گیا تھا۔ بلا مبالغہ کئی سو افراد سیلاب میں بہ گئے۔ ہزاروں لوگ بے گھر ہو گئے، مگر جنوبی ممبئی کی صحت پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ شراب خانوں، ہوٹلوں کے علاوہ سٹہ بازار بھی کھلا رہا۔ جنوبی ممبئی میں رہنے والوں کی یہ ذہنیت کوئی نئی بات نہیں ہے۔ اب اس پس منظر میں عادل منصوری کی یہ مختصر سی طنزیہ نظم دیکھیے:

شہریوں سے تنگ آ کر
شور سے دامن چھڑا کر
خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آ کر کھڑی ہیں

پہلے دو مصرعے واضح ہیں اور اسی ذہنیت کے غماز ہیں جس کی طرف ہم اوپر اشارہ کر چکے ہیں۔ اونچی اونچی بلڈنگیں اپنے مکینوں کا استعارہ ہیں۔ آخری تین مصرعوں کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ شہر کے مرکزی دھارے اور عام شہریوں سے الگ تھلگ تعیش کی زندگی گزارنے والے، میرین ڈرائیو کے باشندے ایک طرف اگر ثقافتی اور تہذیبی اعتبار سے خودکشی پر مائل ہیں تو دوسری طرف بحری تموج کا معمولی سا جھٹکا بھی ان بلڈنگوں کو زمیں دوز کرنے کے لیے کافی ہوگا۔ سمندر کو 'دریا' کہنا غالباً گجراتی کا اثر ہے، کیوں کہ گجراتی میں سمندر کو دریا ہی کہتے ہیں۔

میرین ڈرائیو کی طرح اور اس سے قریب چوپاٹی بھی ممبئی کا ایک مشہور ساحلی علاقہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ چوپاٹی نامی ساحل کافی چوڑا ہے اور بلڈنگیں سمندر سے خاصے فاصلے پر تعمیر کی گئی ہیں۔ کسی زمانے میں یہاں فلموں کی شوٹنگ ہوتی تھی اور شرفا، سرِ شام بال بچوں سمیت تفریحاً آتے تھے۔ اب اس

پورے ساحل پر آئس کریم فروشوں، بریانی، پوری کے اسٹالوں اور طوائفوں کا راج ہے۔
سورج ڈھلتے ہی سارا کاروبار دھڑلے سے شروع ہوجاتا ہے۔ عادل نے محض تین مصرعوں پر مشتمل اپنی نظم ''رات'' میں اس تلخ حقیقت کو یوں بیان کیا ہے:

رات چوپاٹی کی ٹھنڈی ریت میں
خواہشوں کے گرم سائے سوگئے
لذتوں کے جنگلوں میں کھوگئے

عادل نے یوں تو متعدد ہوٹلوں اور ریستورانوں پر نظمیں لکھی ہیں مگر ہم یہاں صرف دو ایک مثالوں پر اکتفا کریں گے۔ چرچ گیٹ اسٹیشن سے قریب واقع ہوٹل نٹ راج اب سے ۲۰۔۲۵ سال پہلے تک آج کی طرح مہنگا نہیں تھا۔ اس کے پرفضا اور خوب صورت ریستوراں میں اوسط آمدنی والے شوقین لوگ بھی اپنی شامیں گزار سکتے تھے۔ عادل کی یہ نظم غالباً اسی زمانے کی یادگار ہے:

موم کی دو انگلیاں
کالی کافی کے کپوں میں گھل گئیں
کوکا کولا میں
اکیلی شام کے سورج کی کرنیں بجھ گئیں
پانی کے جگ میں سمندر چیخ اٹھا
سینڈوچ کے دل میں کانٹے گھپ گئے
پلیٹ میں بیٹھے ٹماٹر ہنس پڑے
کیتلی سے شام کی کالی اداسی بھاپ بن کر اڑ گئی
آنکھ مٹکاتی ہوئی وہ دوسرے ٹیبل کی جانب مڑ گئی

اگر ہم نظم کے موضوع کی حد بندی کرنا ہی چاہیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ایک ایسے نوجوان کو پیش کیا گیا ہے جو تنہا بھی ہے، پریشان بھی ہے۔ اسے کسی کا انتظار بھی نہیں ہے اور اس کے دل میں یہ موہوم سی امید بھی ہے کہ شاید کوئی بھولی بھٹکی لڑکی اس طرف آ نکلے اور کالی، تنہا شام، تھوڑی دیر کے لیے ہی خوشگوار بن جائے۔ اس نظم کی تکنیکی اور فنی خصوصیت یہ ہے کہ تقریباً ہر منظر اور ہر احساس کو ٹھوس بصری پیکروں (Visuals) کے ذریعے قاری تک منتقل کیا گیا۔ کافی کے پیالوں میں گھل جانے والی موم کی انگلیاں دراصل شکر کی ٹکیاں (Cubes) ہیں۔ کوکا کولا کی گہری سیاہی مائل رنگت اس اندھیرے کی طرف اشارہ کرتی ہے جو سورج ڈھلتے ہی چھا جاتا ہے۔ جگ میں سمندر کا چیخ اٹھنا اور پلیٹ میں رکھے ہوئے ٹماٹر کے قتلوں کا ہنس پڑنا، علامتوں اور استعاروں پر شاعر کی آنکھ اور اس کے کان کی فتح کے مصداق ہے۔
لڑکی کو ہوٹل میں داخل ہوتے ہوئے اگر شام کی کالی اداسی کیتلی سے بھاپ کی طرح اڑ جاتی ہے تو اس کا مطلب شاعر کا وہ موہوم سا یقین ہے کہ لڑکی اس کی میز کی طرف آرہی ہے۔ نظم کلائمکس تک پہنچتے پہنچتے

اس وقت اینٹی کلائمکس بن جاتی ہے، جب لڑکی ہیرو صاحب کو گھاس ڈالنے کے بجائے کسی اور میز کی طرف بڑھ جاتی ہے۔ ''آنکھوں کو مٹکانا'' علامتی طور سے یہ اشارہ کرتا ہے کہ موصوفہ ممبئی کی زبان میں خاص 'چالو' قسم کی چیز ہیں۔ اب عادل کی ایک اور نظم ''کم سپٹمبر'' سے یہ چند مصرعے دیکھیے:

کم سپٹمبر کی دھن پر تال دیتی انگلیاں
واز کے پھولوں پہ اڑتی تتلیاں
ٹیبلوں پر کالے سایوں کی جواب سرگوشیاں
سگرٹوں سے جھوم کر اڑتا دھواں

ان مصرعوں میں بھی کان اور آنکھ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوگئے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ساز سے نکلنے والی دھنیں گل دان میں رکھے ہوئے پھولوں پر رقص کر رہی ہیں۔ نیم روشن ریستوران میں بیٹھے ہوئے نوجوان جوڑوں کو پوری طرح دیکھنا تو مشکل ہے مگر ان کی محبت بھری سرگوشیوں کو ضرور محسوس کیا جاسکتا ہے۔
عادل کی دوسری اہم نظموں میں ''کون ہے؟''، ''میں تمھارا منتظر ہوں''، ''پیتل کا سورج چمکاؤ''، ''دو گھڑی کے درمیان''، ''دھواں'' وغیرہ ان کے سرریلسٹ اسلوب اور اچھوتے موضوعات سے ان کی فطری رغبت کی نشان دہی کرتی ہیں۔ ہم پہلے ہی کہہ چکے ہیں کہ عادل کی نظموں کو Categorise نہیں کیا جاسکتا۔ ہاں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ان نظموں میں فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی ادراک کی بھی فراوانی ملتی ہے، ان سے صحت مند جنس کی خوشبو آتی ہے، ان میں بڑی حد تک ناقابل فہم پراسراریت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں اور کہیں کہیں خالص عشق کا بانکپن بھی دکھائی دیتا ہے۔
جہاں تک سماج کا سوال ہے، اسے ہر عہد کے ادب میں 'بادہ و ساغر' والی اہمیت حاصل رہتی ہے۔ عادل منصوری بھی سماج سے الگ تھلگ نہیں ہیں۔ ان کے ہاں موجودہ سماج کے تعلق سے ناراضگی اور برہمی کا جذبہ ملتا ہے۔ وہ سماج کے آسمان پر چھائے ہوئے کالے بادلوں کو دیکھ کر اعصابی تناؤ میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔ ان کی نظم 'اجداد' کا لب لباب یہ ہے کہ موجودہ عہد کے انسان نے مادی، سائنسی اور ٹکنولوجیکل سطح پر تو بہت ترقی کرلی ہے مگر عملی سطح پر وہ دور وحشت میں سانس لے رہا ہے۔ بڑی مچھلیاں چھوٹی مچھلیوں کو بالکل بری طرح ختم کر رہی ہیں جس طرح ماقبل تاریخ والے دور کے لوگ دوسروں کے ''سرخ کچے گوشت'' کو صفا چٹ کر جاتے تھے۔ وہ دن دور نہیں جب استعاراتی طور پر لوگ چاٹنے لگیں گے کہ شام ہوتے ہی:

سب اچھلتے کودتے واپس چلیں
دوسری ٹھوکر کے خوابوں کو جگا کر
غار کے دروازے میں جاکر سورہیں

یوں تو عہد جدید کے اس غار کے کئی دروازے ہیں مگر وہائٹ ہاؤس اور ۱۰ ڈاؤننگ اسٹریٹ نامی دروازے سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ ''بوسنیا'' سیریز والی نظموں کے ٹھیٹ سرریلسٹ دبیز پردوں کے پیچھے سے ہی روشن حقیقت جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ''کون ہے'' اور ''وہ مر گئی تھی'' جیسی نظموں میں انھوں نے ہم

عصر زندگی کو اپنے مخصوص اسلوب میں پیش کیا ہے۔ ''کون ہے'' میں انھوں نے زندگی، یا یوں کہیے کہ انسانی وجود کو ایک پراسرار اور خوف ناک چار دیواری سے تعبیر کیا ہے جس کے اندر کا ماحول حساس انسانوں کے لیے نا قابل برداشت ہے:

کون ہے
اس چار دیواری کے اندر کون ہے
کس کے پیلے دانت
چھت پر چل رہے ہیں
کس کا خالی سر ہوا میں تیرتا ہے
کس کا نیلا خون بستر میں پڑا اچلا رہا ہے
کس کے وحشی قہقہوں سے
بند کمرہ گونجتا ہے

''کون ہے'' کے عنوان سے عادل نے ایک اور نظم بھی لکھی لیکن اس کا مضمون بالکل مختلف ہے۔ ''دل کا چور''، ''دور افق پر'' اور ''میں تمھارا منتظر ہوں'' جیسی نظموں میں جنس سے تو کام لیا گیا ہے مگر جنس زدگی نہیں ملتی۔ انھیں پڑھتے ہوئے جسمانی لذت کا نہیں بلکہ یہ احساس ہوتا ہے گویا شاعر اپنی کھال کے باہر اپنے جسم کو تلاش کر رہا ہو۔ یہ نظمیں درحقیقت جنسی خواہشات اور دوسرے بہت سے انسانی تقاضوں کی آپسی کشمکش کا نتیجہ ہیں:

کس کے جلتے لمس سے
پگھلا ہے یخ بستہ لہو
کروٹیں لیتی ہے دل میں
کس کے تن کی آرزو
کس نے میرے ہونٹ پر
کون ہے جو لذتوں کے
آئینوں کو توڑ دے
کون ہے
کون ہے
شہوت کے شیشے میں
پیتل کے جسموں کے اندر
تنہائی کا جال بنو
ٹیلیفون پہ حال سنو
لفظوں کے گورکھ

مختصر یہ کہ عادل منصوری مذہب سے لے کر سیاست تک جس موضوع پر بھی لکھیں ان کا انداز نرالا اور انوکھا ہوتا ہے۔ اگر وہ ہمارے سب سے زیادہ منفرد جدید شاعر ہیں تو اس کی وجہ ان کا وسیع شعری کینوس ہی نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے لیے ایک بالکل نئی زبان خلق کی ہے۔ انھوں نے جو تراکیب علامتیں، استعارے اور امیجز تراشے ہیں وہ کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ ان ہی چیزوں نے عادل کی شاعری کو پیچیدہ اور بسا اوقات مبہم بنا دیا ہے۔ غالبًا اسی لیے وہ اہم نقاد جو معمولی شاعری اور اس سے زیادہ معمولی افسانوں سے متعلق بلا تکلف صفحات سیاہ کرنے کے فن میں درجۂ کمال تک پہنچ چکے ہیں، عادل منصوری کی شاعری کو ہاتھ لگاتے ہوئے ڈرتے ہیں۔

آخر میں یہ معذرت آمیز اعتراف ضروری ہے کہ ہم اس مختصر سے مضمون میں عادل منصوری کی شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے۔ ان کی نظموں کے کئی دوسرے پہلو تشنۂ تشریح رہ گئے۔ عادل جدید غزل کے بھی صاحب طرز شاعر ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری ایک علیحدہ اور تفصیلی مطالعے کی متقاضی ہے۔ یہ کام انشا اللہ کسی اور موقع پر کیا جائے گا۔ ●●

خلا کی لامحدودیت

'ماڈرن' یا 'سرریلسٹ' وغیرہ قسم کے نام شاید تخلیق کاروں نے نہیں دیے۔ پینٹنگ کے ذریعہ اس بات کو موثر طریقے سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر 'لینڈ سکیپ' اور 'پورٹریٹ' پینٹنگ غالبًا ہر دور میں، ہر وقت میں تقریباً روایتی یگانگت سے منسلک رہتے ہیں۔ آنکھ کے سامنے کوئی منظر یا شخص موجود ہوتا ہے، جس کا تاثر فنکار برش، رنگوں کی مدد سے کینوس پر پھیلاتا ہے۔ اس کے برعکس 'کیوبزم' اور 'ابسٹریکٹ' پینٹنگ کا دروازہ کھلتا ہے اور کینوس بالکل بدل جاتا ہے۔ پکاسو، ڈالی، پولوک تک پہنچتے پہنچتے کینوس اپنی فریم توڑ کر پھیلنے لگتا ہے اور دیکھتے دیکھتے افق در افق پھیلتا ہوا خلا کی لامحدودیت سے جاملتا ہے۔ اب اسے اپنی قدیم فریم کی حدود میں واپس لے جانا ناممکنات میں شامل ہے۔

عادل منصوری [''اردو چینل'' (ممبئی)، شمارہ۔۲۶]

شاعری میں سنگ میل کا مقام

ظفر اقبال

ادب اور بالخصوص شاعری کا انحصار ہی اس بات پر ہے کہ زبان کے بارے میں تخلیق کار کا رویہ کیا ہے اور جس طرح گھسی پٹی شاعری کا کوئی جواز باقی نہیں رہا، اسی طرح سے گھسی پٹی زبان بھی اپنا جواز اور اعتبار کھو چکی ہے۔ قاری کی دلچسپی اگر شاعری میں کم ہوگئی ہے تو اس کے بڑے اسباب دو ہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعر اور شاعری معاشرے کے مسائل سے بیگانہ ہو چکے ہیں اور شاعر بوجوہ، اپنی ذات کے خول میں پناہ لینے پر مجبور ہوگیا ہے۔ دوسری اور بڑی وجہ یہ وہی کہ پرانا اور بوسیدہ پیرایۂ اظہار قاری اور شاعری دونوں کے آڑے آرہا ہے اور جب تک زبان کی اتھل پتھل اور الفاظ کے استعمال میں کوئی تبدیلی رونما ہوتی اور اس کا رواج عام نہیں ہو جاتا۔ اس پیوست زدہ اور از کار رفتہ پیرایۂ اظہار سے نہ تو شاعر کی گلوخلاصی ہو سکتی ہے نہ قاری کی اور شاعری بیزار رویہ اسی طرح برسرِ کار رہے گا۔

زبان کوئی آسمان سے اتری ہوئی یا فرشتوں کی بنائی ہوئی چیز نہیں ہے بلکہ صدہا سال پہلے کے انسانوں ہی کا کارنامہ ہے جو اتنے ترقی یافتہ نہ تھے۔ چنانچہ آج کا انسان جو کہیں زیادہ ترقی یافتہ ہے، اسے یہ حق پہنچتا ہے کہ زبان اور الفاظ کے بارے میں ایک نسبتاً زیادہ ترقی یافتہ انسان کے طور پر اپنا رویہ استوار کرے اور جہاں جہاں ضرورت محسوس کرے، الفاظ کے طلسم کھولے اور انھیں نئی تعبیر اور تاثیر سے آشنا کرے۔ یہ مقصد الفاظ کی الٹ پلٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اور ان کے مختلف، غیر معمولی اور غیر متوقع استعمال سے بھی۔ زبان خود بھی اپنا پیرہن تبدیل کرتی رہتی ہے۔ تخلیقی سطح پر یہ ایک انفرادی کوشش ہو سکتی ہے، جب کہ عوامی سطح پر یہ تبدیلی از خود ہی جاری رہتی ہے اور جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ آج عام بول چال، صحافت اور الیکٹرانک میڈیا میں استعمال ہونے والی زبان وہ نہیں ہے جو آج سے نصف صدی پہلے یا تقسیم ملک کے وقت ہوا کرتی تھی بلکہ شاعری کی زبان تو ہر دس پندرہ برس بعد اپنا چولا تبدیل کر لیتی ہے۔

شاعر کے لیے انفرادیت کی تلاش اور اپنے لیے کوئی نئی راہ نکالنے کے کم و بیش سبھی راستے زبان اور اس کے استعمال ہی سے نکلتے ہیں، اس کے باوجود پیرایۂ اظہار کی کہنگی کا احساس و ادراک ہر شاعر کے

ہاں دستیاب نہیں ہے۔ خاص طور پر وہ شعرائے کرام جو زبان کو محض ذریعۂ اظہار سمجھتے ہیں اور اس کی جدلیاتی اہمیت پر یقین نہیں رکھتے، وہ اپنی پس ماندگی پر حیران اور پریشان ضرور ہوتے ہیں لیکن اس کے اسباب صحیح طور پر معلوم کرنے کی کوشش نہیں کرتے اور اگر کسی مرحلے پر وہ صحیح نتیجے پر پہنچ بھی جائیں تو اپنے اندر مطلوبہ تبدیلی لانے کی کوشش اور جرأت اس لیے بھی نہیں کرتے کہ ایسا کرنے سے ان کے اب تک کے کیے کرائے پر پانی پھر سکتا ہے۔ اس لیے وہ اس مجبوری یا لاچاری کے ہاتھوں مزید پس ماندگی اور مایوسی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ حالاں کہ سجدۂ سہو کسی وقت بھی کیا جا سکتا ہے اور ایسا شاعر خود بھی ایک بہتر تبدیلی کے ساتھ ہم کنار ہو کر اپنے ہم عصروں اور قارئین میں سرخروئی حاصل کر سکتا ہے۔

سن ساٹھ کی دہائی میں لاہور سے نئی شاعری کی جو تحریک اٹھی تھی اور جس میں نئی زبان، نئے نقطہ اور نئی لغت پر جو زور دیا گیا اور اس کے نتیجے میں لسانی تشکیلات کا جو ڈول ڈالا گیا تھا اور جس میں افتخار جالب، انیس ناگی، تبسم کاشمیری اور سعادت سعید جیسے نوجوان شعرا بطور خاص شامل تھے۔ اس کا تھوڑا بہت اثر بھارتی شعرا پر بھی پڑا رسائل اور کتابوں کی آمد و رفت دونوں ملکوں میں جاری و ساری تھی، چنانچہ اس لہر سے متاثر ہونے والوں میں محمد علوی اور عادل منصوری بطور خاص قابل ذکر ہیں جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مشہور زمانہ ماہنامے ''شب خون'' (الٰہ آباد) کے ذریعے بھی اس تحریک کی حوصلہ افزائی کی۔ جب کہ گوپی چند نارنگ جیسے سربرآوردہ نقادوں کے نزدیک بھی لسانیت ایک خصوصی مطالعے کی حیثیت اور اہمیت کا حامل موضوع رہا ہے لیکن عادل منصوری نے اس ذائقے کو نہ صرف اپنا بلکہ اس میں بہت دور تک آگے بھی نکل جانے کا امتیاز حاصل کر لیا۔

عادل کا وطن مالوف گجرات ہے جہاں وہ ۱۹۳۶ میں پیدا ہوئے اور اب ایک طویل عرصے سے امریکہ میں سکونت پذیر ہیں۔ ۱۹۶۰ میں ان کا پہلا اور اب تک کا آخری مجموعۂ کلام ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کے نام سے ''شب خون'' کتاب گھر ہی نے شائع کیا جو نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے اور نہایت خوب صورت گیٹ اپ میں چھپنے والے ۲۷۷ صفحات لیے ہوئے اس نہایت عمدہ کتاب کی قیمت ۲۰۰ روپے رکھی گئی ہے۔ عادل چونکہ کمال کے آرٹسٹ اور خطاط بھی ہیں، کتاب کا دیدہ زیب ٹائٹل بھی شاعر کا خود اپنا ہے بلکہ کوئی ۳۵ برسوں پر محیط ''شب خون'' کے تقریباً سبھی ٹائٹل عادل منصوری کے موقلم کا شاہکار ہیں۔ پس سرورق پر مصنف کی رنگین تصویر ہے، جب کہ کتاب میں کوئی دیباچہ یا شاعر کی کسی خود نوشت تحریر کا اندراج نہیں ہے۔ کتاب کا انتساب شاعر کی شریک حیات بسم اللہ کے نام ہے، اندرون سرورق شمس الرحمٰن فاروقی کی وقیع رائے کتاب اور صاحب کتاب کے بارے میں شامل ہے۔

فاروقی بجا طور پر لکھتے ہیں کہ ''عادل منصوری کو ہمارے زمانے کا سب سے زیادہ تازہ کار اور سب سے زیادہ مہم جو اور باہمت شاعر کہا جا سکتا ہے۔ گزشتہ ۳۰ برس میں انھوں نے جدید نظم اور جدید غزل کی رنگا رنگی میں نئے اور نئے رنگوں اور نئے لہجوں کا اضافہ کیا ہے۔ ایک طرف تو انھوں نے اور صرف انھوں نے ایسی نظمیں کہیں جنھیں سرریلزم سے متاثر خودکار تحریر یا جذبے کے آزاد تلازمے پر بنائی ہوئی وضع تعبیر کیا

جاسکتا ہے۔ پھر عادل کے یہاں ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ملارمے کی طرح کے بے معنی مگر بامعنی متن خلق کرنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ غزل کا معاملہ ذرا زیادہ ٹیڑھا تھا۔

سلیم احمد، محمد علوی اور ظفر اقبال کے نمونے تو موجود تھے لیکن عادل منصوری غزل کے مروجہ سانچوں پر جس طرح کی ضرب لگانا چاہتے تھے، اس کے لیے یہ نمونے پوری طرح کافی نہیں تھے۔ یہاں عادل کی مصورانہ آنکھ ان کے کام آئی۔ ان کا شمار جدیدیت کے علم بردار شعرا کی صف اول کے شعرا میں شروع سے ہی ہوتا رہا ہے۔ بدلتی ہوئی دنیا کا احساس ان کی شاعری میں ملتا ہے لیکن جدیدیت کے بنیادی اصولوں یعنی تجربے سے دلچسپی، زبان کے بارے میں بے تکلف رویہ اور استعاروں اور پیکروں میں بیبا کی اور معنی کی حدود کو توڑنے کی کوشش کی تاکہ معنی کے معنی تک رسائی ہو سکے۔ یہ صفات اب بھی پرانے دم خم کے ساتھ برقرار ہیں۔''

اس رائے سے مجھے ایک سو دس فیصد اتفاق ہے اور میں اس پر کوئی اضافہ بھی نہیں کرنا چاہتا، کیوں کہ شاعری میں سنگ میل کا مقام حاصل کرنے والی اس کتاب کی شائع ہونے کی اطلاع ہی دینا مقصود تھی جس میں تاخیر محض میری کاہلی کی وجہ سے ہوئی۔ اس مجموعے میں سے جو نظمیں مجھے بطور خاص اچھی لگی ہیں، ان میں ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود''، ''ستارہ سو گیا ہے''، ''گول کمرے کو سجاتا ہوں''، ''میری آنکھ میں دو گھروں کے درمیان''، ''زمین''، ''کون ہے''، ''نظم''، ''طلسمی غار'' اور ''قلم اٹھا لیے گئے'' وغیرہ شامل ہیں۔

اب اس کی غزلوں کے کچھ شعر دیکھیے۔ (اپنے مضمون کے آخر میں ظفر اقبال نے عادل منصوری کی مختلف غزلوں کے بہت سارے اشعار درج کیے ہیں، جنھیں طوالت کے سبب مختصر کیا جا رہا ہے۔ مدیر)

سب ان کو اندر سمجھتے تھے
وہ خود کو باہر کہتے ہیں

سورج وہی تھا دھوپ وہی شہر بھی وہی
کیا چیز تھی جو جسم کے اندر ٹھٹھر گئی

کتابوں سے باہر نکالو الف
برہنہ بدن پر چلالو الف

نظمیں لکھ اور باتیں کر
کافی اور بسکٹ کھا

جانے کس کو ڈھونڈنے داخل ہوتا ہے جسم میں
ہڈیوں میں راستہ کرتا ہوا پیلا بخار

سب سے کیا ہے وصل کا وعدہ الگ الگ
کل رات وہ سبھی پہ بہت مہربان تھا

♦♦

عادل کو میں کیسے بھول سکتا ہوں

محمد علوی

عادل منصوری ایسا نام ہے جسے میں بھولنا چاہوں تب بھی بھول نہیں سکتا۔ زندگی کا بہترین وقت جس کے ساتھ گزارا ہو، جس کے شعر سن کر شعر کہنے کو جی چاہا ہو، جو میری نظموں اور غزلوں کا پہلا سامع رہا ہو، جس نے میری شاعری کو جی کھول کر سراہا ہو، اسے میں کیسے بھول سکتا ہوں۔ بیس سال سے عادل امریکہ میں مقیم ہے لیکن جب بھی اس کی کوئی پیاری سی غزل، کوئی چونکانے والی نظم ''شب خون'' میں شائع ہوتی ہے تو پڑھ پڑھ کر پرانی یادیں تازہ ہو جاتی ہیں۔ ۱۹۴۰ سے ۱۹۵۱ تک میرا پہلا ادبی دور نہایت ہنگامہ خیز رہا ہے۔ ان دنوں ترقی پسند تحریک زوروں پر تھی۔ میں تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے لگا تھا، شروع شروع میں، میں نے کہانیاں لکھیں لیکن بات کچھ بنی نہیں۔ پھر سردار جعفری اور کیفی اعظمی کی اسٹائل میں انقلابی نظمیں کہیں جو سراسر ان کی نظموں کا چربہ ہوتی تھیں۔ آخر میں عدم اور سیف کے رنگ میں غزلیں کہنے لگا تھا، یہ سلسلہ ۱۹۵۱ تک چلتا رہا اور ۱۹۵۱ تک آتے آتے ترقی پسند تحریک بکھر کے رہ گئی۔ ادب میں جمود کی آوازیں اٹھنے لگیں۔ ادیبوں کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ کیا لکھیں۔ بہت سوں نے چپ سادھ لی اور میں بھی شعر و شاعری سے دور بہت دور ہو کر رہ گیا۔

۱۹۵۹ میری ادبی زندگی کا ٹرننگ پوائنٹ ہے، جس کا تمام کریڈٹ عادل منصوری کو جاتا ہے۔ ۱۹۵۹ میں کچھ پرانے دوستوں نے شعری نشست کا اہتمام کیا تھا۔ مجھے خاص طور پر دعوت دی گئی تھی، زور دے کر کہا گیا تھا کہ میں ضرور شرکت کروں۔ جی نہ چاہتے ہوئے بھی دوستوں کا دل رکھنے کے لیے میں نشست میں شریک ہوا، اور وہاں پہلی بار عادل سے ملاقات ہوئی۔ اس نے جو غزل سنائی، اس میں تازگی تھی، نیا پن تھا۔ نشست کے اختتام پر وہ مجھ سے نہایت گرم جوشی سے ملا۔ اس سے مل کر مجھے بھی اچھا لگا، پھر ہم اکثر کتابوں کی دکان پر ملنے لگے۔ وہ جب بھی ملتا، اس کی جیب میں ایک آدھ تازہ غزل ضرور ہوتی۔ اس سے مل کر اور اس کے شعر سن کر آٹھ سال کی چپ ٹوٹی، میں ایک بار پھر شعر کہنے لگا۔ اب ہم روز ملنے لگے تھے۔ ادب کی فضا ان دنوں بدلی ہوئی تھی۔ ترقی پسند شاعر بیک گراؤنڈ میں چلے گئے تھے، کچھ نے نیا رنگ اپنا لیا تھا۔ نئے شاعروں کی فوج جدیدیت کا لیبل لگا کر ادب کے میدان میں اتر آئی تھی۔ دنیا جہان کے

موضوعات پر نظمیں کہی جا رہی تھیں، غزلوں میں میر کی بازگشت سنائی دے رہی تھی، کہیں کہیں یگانہ آرٹ بھی نظر آ جاتا تھا۔ شاعر باہر سے زیادہ اپنے اندر کی کھوج خبر لے رہے تھے، رسالوں میں نظمیں زیادہ چھپ رہی تھیں۔ میں نے بھی چار چھ نظمیں کہہ کر ''سوغات'' کے جدید نظم نمبر میں شامل کیں۔ اب میں اور عادل بھی نظمیں زیادہ کہنے لگے تھے۔ ہماری چیزیں پاکستان میں ''سویرا''، ''ادب لطیف''، ''نقوش''، ''فنون''، ''اوراق''، ''ادبی دنیا''، ''نصرت''، ''نیا دور''، ''سات رنگ''، اور ہندوستان میں ''سوغات''، ''تحریک''، ''کتاب'' جیسے معیاری رسائل میں شائع ہونے لگی تھیں۔ عادل کی نظمیں اور غزلیں بھی سب سے الگ بالکل نئے رنگ نئے انداز میں، چمکتی دمکتی زبان، اچھوتے استعارے، انوکھی تشبیہیں اور حیرت انگیز امیجری سے سجی سنوری ہوتی تھیں۔ ان دنوں پاکستان میں افتخار جالب، انیس ناگی، عباس اطہر اور کئی شاعر نظم میں نت نئے تجربے کر رہے تھے جو رسالوں میں دفن ہو کر رہ جاتے تھے۔ ہندوستان میں عادل واحد شاعر تھا جس نے تجرباتی نظمیں کہیں۔ وہ الفاظ جو لغات سے کبھی باہر نہیں نکلے، انھیں لے کر نظمیں کہیں۔ حرفوں کو ردیف بنا کر غزلیں کہیں اور اپنے مخصوص انداز میں مذہب پر بے مثال نظمیں کہیں۔ عادل کی مادری زبان گجراتی ہے۔ دیر سویرا سے گجراتی ادب کی اور جانا ہی تھا، سو اردو میں اپنی جگہ بنا کر اور خوب ساری دھاک جما کر اس نے گجراتی کی راہ لی۔ گجراتی غزل برسوں سے اس کی منتظر تھی، دیکھتے ہی اسے گلے سے لگا لیا۔ آج وہ گجراتی غزل کا سب سے اہم، سب سے قد آور شاعر ہے۔ اس کے چاہنے والے ہندوستان، امریکہ، کینیڈا اور لندن میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ایسا نہیں کہ اردو سے اس نے قطع تعلق کر لیا ہو، اب بھی وہ کبھی کبھی کوئی پیاری سی غزل، کوئی چونکانے والی نظم کہہ لیتا ہے۔ تو پیارے عادل تم تو میرے سب سے عزیز دوست اور سب سے پیارے شاعر ہو، تمھیں میں کیسے بھول سکتا ہوں۔ ●●

ہر تجربہ رواج نہیں پاتا ہے

کسی بھی طرزِ تحریر کا رواج پانا، یہ تخلیقی عمل کے بعد کی بات ہے۔ ہر تجربہ رواج بھی نہیں پاتا ہے۔ یہ اس کی کامیابی یا ناکامی کا معیار بھی تو نہیں بن سکتا۔ شاید نظم کی بہ نسبت غزل کی فریم منہدم ہونے میں مزید وقت، شدید ضرب اور کئی ایک ظفر اقبال درکار ہوں۔ لیکن پچھلی پانچ دہائیوں میں غزل کتنی بدلی ہے، کتنی کامیاب رہی ہے یہ تو اظہر من الشّمس ہے۔

عادل منصوری [''اردو چینل'' (ممبئی)، شمارہ۔۲۶]

شاعری کے منظر نامہ کا اول و آخر شاعر

احمد همیش

خواہش کے لال سمندر کی
گر اک اک بوند کو چیرا
جائے
تو اسی میں سے
درد کے سارے کالے
سورج
باہر آئیں

اس نظم کا شاعر عادل منصوری... یہ عادل منصوری کون ہے؟ اس سوال کا جواب تو بہ ظاہر دیا جا سکتا ہے کہ عادل منصوری ہمارے زمانے کا اردو اور گجراتی کا شاعر ہے۔ تاہم بہ طور مثال اس ایک اہم واقعہ کو کیا کیا جائے کہ شانتی نکیتن میں براجمان تھے ٹیگور۔ شام کی چائے کا سمے تھا۔ ٹیگور کو سیوک نے چائے کی پیالی ان کے ہاتھ تھمائی تو کیا دیکھتے ہیں کہ چائے کی پیالی ان کے ہاتھ میں لرزنے لگی۔ تب وہ سیوک سے بولے ''تم نے ایک چائے کی پیالی کو ٹوٹنے سے بچانے کے لیے میرا اتنا عظیم نقصان کیا کہ اس اثنا میں، میں برہمانڈ یا کائنات کی سیر کر رہا تھا مگر نہیں کر سکا۔'' گویا معلوم ہوا کہ شاعر کا بس ایک پل کے ہزار دس حصہ میں قیام ہوتا ہے تو یا وہ تخلیق کے الفاظ سمیٹ چکا ہوتا ہے یا ذرا سی مداخلت اس کے سمیٹے ہوئے الفاظ کا شیرازہ بکھیر دیتی ہے۔ تاہم اس مثال کے مصداق لگ بھگ نصف صدی پر محیط عادل منصوری کی شاعری اور اس کے شعری اوصاف و محاسن پر اکابرین شعر و ادب کے ورڈکٹ (Verdict) محفوظ ہیں اور وہ جو شعر و ادب کی تاریخ کا ریکارڈ ہوتا ہے، اس میں بھی عادل منصوری کے انفرادی منصب و مرتبہ کو تسلیم کیا گیا ہے۔ لیکن ایک نکتہ پر غور نہیں کیا گیا کہ عادل منصوری کے جہانِ معنی کی بازیافت تو اس کی مصوری سے بھی ہوتی ہے۔ گویا شاعری اور مصوری کے تخلیقی وجود کے ترکیبی عناصر کا احاطہ بھی ناگزیر ہے۔

ہر چند عادل منصوری کو ۱۹۶۰ کی جدیدیت سے منسلک کیا جاتا رہا ہے۔ سب سے بڑھ کر شمس الرحمٰن فاروقی، عادل منصوری کو جدید نظم اور جدید غزل کی رنگارنگی اور نئے لہجوں کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ اسے سرریلزم کے رجحان سے متاثر بتاتے ہیں اور اسلامی مذہبی تصورات، استعارے اور حکایات سے بہ یک وقت منسلک کردیتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ جاننا ناگزیر ہے کہ عادل منصوری کی شاعری کا سرچشمہ کیا ہے؟

''اردو ادب اور گجرات'' میں شامل جمیت پنڈیا کے مضمون ''اردو میں گجراتی کا حصہ'' کا مطالعہ کرتے ہوئے معلوم ہوا کہ مسلمان صوفیائے گجرات نے ہندوی ریختی میں جو شاعری کی ہے، اسی رنگ میں گجرات کے گجراتی شاعروں نے بھی شاعری کی ہے۔ جب کہ بھکت شاعر دیارام بھائی (۱۸۳۱) نے ہندوی ریختی کے ساتھ ہی ساتھ اردو غزل بھی کہی۔ البتہ اسی دور کے ایک شاعر چھوٹم غزل کو ''گجل'' کہتے تھے۔ ریوا شنکر کھمبات کا شاعر تھا اور دلپت دور سے تعلق رکھتا تھا، اس کا شعری مجموعہ (سونت) ۱۹۳۱ میں شائع ہوا۔ پھر واچک شری سین سندر جی کا شعری مجموعہ ۱۹۲۶ میں شائع ہوا۔ غزل اور ریختہ کے ان گجراتی زبان کے شاعروں کے علاوہ احمد آباد، پٹن، پانسپور اور کھمبات وغیرہ مسلمان صوفی شاعروں کا اردو غزل اور ریختہ کی نشو ونما میں بڑا حصہ ہے۔

مذکورہ تحریر کی روشنی میں عادل منصوری کی شاعری کا ورثہ علم میں آتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ورثہ قدیم ہے۔ اس کا اندازہ عادل منصوری کے شعری مجموعہ ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' میں شامل ایک نظم ''نظم'' کی اس ابتدا سے ہوتا ہے:

وہ ایک لمحہ
جو سر پٹکتا ہے پتھروں پر
پڑا ہوا ہے جو شام کے پھیلتے دھوئیں میں
لت پت
وہ ایک لمحہ
کہ جس کی خاطر ہزاروں صدیاں
کروڑوں برسوں سے آبلہ پا
مگر وہ لمحہ
سفر کی پہلی اداسیوں کے کبوتروں کے
پروں سے الجھا
سوادِ منزل کی مشعلوں میں
پگھل پگھل کر عیاں ہوا ہے
وہ ایک لمحہ

جی ہاں، وہ ایک لمحہ اس انقلاب اذیت تک آ پہنچتا ہے کہ انسانی رشتوں کا انخلا اور موجودہ زندگی کا

لینڈ اسکیپ مسخ چہرے والا پانی بن چکا ہے اور غور سے ایک نظر کی جائے تو نظم ''لہو سبز سیلاب آواگمن''، ''الف لفظ و معانی سے مبرا'' پھر الف کے سلسلہ سے ''الف آواز سے دیتا ہے بلندی'' سے ہماری نظر اتنی خیرہ ہو جاتی ہے کہ پوری دنیا کا خرابہ کبھی نہ ختم ہونے والا ''انت'' موضوع بن جاتا ہے۔ دراصل عادل منصوری کی شاعری کی بساط قدیم سے جدید تک ''انت'' ہی تو ہے۔ اس کی تفہیم کے لیے ایک قیامت سے گزرنا ناگزیر ہے۔ تاہم نظم سے ہٹ کر جب ہم عادل منصوری کی غزل کو مدنظر رکھتے ہیں تو روحانی اور غیر روحانی لایعینیت کی گرہیں قدرے کھلنے لگتی ہیں:

ہاتھ میں چاند کو پگھلا دیکھوں
خواب دیکھوں کہ خرابہ دیکھوں
موجیں تھیں شعلگی کے سمندر میں تند و تیز
میں رات بھر ابھرتا رہا ڈوبتا رہا
بس تشنگی کی آنکھ سے دیکھا کرو انھیں
دریا رواں دواں ہیں چمکتے سراب کے

جرمن شاعر 'ہولڈرن' کے مطابق کہ شاعر کو آسمانی بجلی جلا دیتی ہے... دیکھنا یہ ہے کہ عادل منصوری کو آسمانی بجلی نے جلایا یا عادل منصوری نے آسمانی بجلی کو۔ ●●

بادبان اور پتوار

ہم لوگوں نے جب گجراتی میں غزل کہنی شروع کی تو سامنے اردو غزل کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر تھا۔ خاص طور پر جدید اردو غزل کے تخلیقی سفر کا غیر شعوری ادراک، گجراتی غزل کی کشتی چلانے کے لیے بادبان اور پتوار بن گیا۔ ۱۹۶۰ سے پہلے گجراتی غزل کی دنیا میں جدید اردو غزل سے واقفیت برائے نام بھی نہیں تھی۔ گجراتی کے وہ شعرا جو اردو شاعری سے واقفیت رکھتے تھے، ان میں اکثر اختر شیرانی اور عبدالحمید عدم کو اہم شاعر مانتے تھے اور بات بات میں ان کے شعر ٹانکا کرتے تھے۔

جدید اردو غزل کا تجربہ گجراتی میں نئے گل کھلا گیا۔ بہت قلیل مدت میں گجراتی غزل کا رنگ روپ، زبان اور طرز سب کچھ بدل گیا۔ غزل، روایت کی لکشمن ریکھا پھلانگ کر باہر نکل آئی۔ اتاری ہوئی کینچلی میں سانپ کا واپس جانا، ناممکن ہوگیا۔ سانیٹ اور ہائیکو کی طرح غزل بھی اب گجراتی شاعری کا حصہ بن گئی بلکہ اہم اور مقبول ترین حصہ بن گئی۔

عادل منصوری [''اردو چینل'' (ممبئی)، شمارہ۔۲۶]

دشت ابہام میں

آصف فرخی

جدید شاعری کا موجودہ منظر میرے لیے بہت سے چہروں اور بہت سے ناموں کا ہجوم ہے۔ وہ جن کو سنا ہے، وہ جن کو دیکھا ہے اور وہ جن کو پڑھا ہے... کتابوں کے اوراق، یادوں کے صحیفے کی طرح ہوا میں پھڑ پھڑاتے ہیں اور وہ چمکتے دمکتے نام ایک کہکشاں بن کر ذہن پر بکھر جاتے ہیں، انھی میں ایک نام عادل منصوری کا بھی... کچھ نیا، کچھ پرانا، کچھ انجانا، اجنبی ہونے کے باوجود نامانوس نہیں۔ میں اس نام کو جس صفحے پر لکھا ہوا دیکھتا ہوں، اس پر کچھ مصرعے درج ہیں، کچھ طغرے اور باقی کا صفحہ خالی۔ دراصل عادل منصوری کا نام میں رسالوں میں ایک عرصے سے دیکھتا آیا ہوں مگر کچھ عرصہ پہلے تک ان کی کسی کتاب تک دسترس نہ تھی۔ اس لیے ذہن میں جو تاثر تھا، وہ ادھورا، بکھرا بکھرا سا تھا، مربوط نہیں ہونے پایا۔ جدید اور معاصر شاعری سے میری پہلی یا تعارفی ملاقات اکثر و بیشتر رسالوں ہی میں ہوتی ہے۔ جانے پہچانے ناموں کے علاوہ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کسی نئے نام کے ساتھ مصرعوں کا تیور دل کو کھینچ لیتا ہے اور کہیں نظم کی بنت راستہ روک لیتی ہے۔ لیکن اگر اسی نام سے جلد ہی دوبارہ ملاقات نہ ہو تو پھر یہ نام ذہن کے نہاں خانوں میں اتر جاتا ہے، اپنے ہی جیسے ناموں کی بھیڑ میں دب کر رہ جاتا ہے۔ بہت سے نئے ناموں کے شعری مجموعے پڑھنے کے لیے نہیں ملتے یا دیر سے ملتے ہیں۔ لیکن عادل منصوری سے میرے تعارف کو واقفیت میں تبدیل ہونے میں دیر لگنے کی وجہ اور تھی۔ میں ان کا نام رسالوں میں برابر دیکھتا رہا، خاص طور پر ''شب خون'' میں، جس کو میں باقاعدگی سے پڑھتا رہا ہوں۔ اس سے ان کے انداز کلام کا تھوڑا بہت اندازہ ہو گیا مگر کتاب کبھی دیکھنے کو نہیں ملی کہ جس سے تاثر مرتب ہو جاتا۔ ہندوستان، پاکستان کے درمیان اردو کی کتابوں کی ترسیل میں جو مشکلات درپیش ہیں، اس کی تفصیلات سے سب واقف ہیں، اسے ایک ادبی نقصان کا پیش خیمہ نہ کہا جائے تو اور کیا کہیں؟ نقصان کی ایک صورت وہ بھی ہوتی ہے جب احساس زیاں بھی نہیں ہونے پاتا۔ عادل منصوری کی شاعری بھی میرے لیے ایسی ہی وسیع تر ناواقفیت کا حصہ بنی رہی۔ خاص طور پر ۷۰ کی دہائی میں سامنے آنے والے شاعروں، ادیبوں کی کتابیں حاصل کرنا دشوار ہی رہا اور چونکہ ناواقفیت رہی، اس لیے ان کی کتابوں کے حصول کی کوشش بھی نہیں کی۔ مجھے نہیں معلوم کہ عادل منصوری کا احاطۂ تحریر کس قدر وسیع ہے مگر مجھے ان کی

کتاب پڑھنے کا موقع اب ملا ہے۔

اس کتاب کو پڑھنے کا اشتیاق دراصل مجھے ان کی ایک نظم کی وجہ سے ہوا۔ یہ نظم میں نے وارث علوی کے ایک مضمون میں پڑھی اور یہ شاید پہلی دفعہ ہوا کہ وارث علوی کے مضمون سے زیادہ اس کے حوالہ جاتی موضوع (Referred Text) یا اقتباس کے نفس مضمون سے زیادہ متاثر ہوا۔ مگر نظم ہی ایسی تھی، ہر چند کہ مضمون بھی اپنی جگہ خوب تھا! یوں تو فسادات اور ادب کے بارے میں اردو تنقید میں باقاعدہ دفتر کے دفتر سیاہ کیے گئے ہیں اور بعض عمد، تجزیاتی مطالعے بھی قلم بند کیے گئے ہیں لیکن زیادہ تر پیش افتادہ بیانات اور عمومی باتوں کے بار ہا چبائے ہوئے نوالوں کی دوبارہ جگالی پر مشتمل ہیں کہ ان کو پڑھنا بھی دشوار ہے۔ اس انبوہ میں وارث علوی کا مضمون موضوع کے درد اور اسلوب کے کٹیلے پن کا ایسا امتزاج ہے کہ دیر تک یاد رہتا ہے۔ مگر اس مضمون میں درج وہ نظم تنقیدی استدلال کا تاثر کہیں زیادہ گہرا کر دیتی ہے۔

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
شعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موج زن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور
نیم مردہ سایہ چاند
کوئی دوشیزہ کا جیسا ادھ کھلا پستان
اور اس پر خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
میں جواب یوں آ ہوا آئینہ ہوں
ایک سے دو پانچ پندرہ دس ہزار
میری ان لاشوں کو کفنائے گا کون
نعرۂ تکبیر محرابوں سے دور
میری ان لاشوں کو دفنائے گا کون
چشم شب بیدار کے خوابوں سے دور
دور شعلے
اور شعلوں میں چمکتا اک مکاں
اور شعلے
اور ان میں خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
ہڈیوں سے سر یوں ہوتا ہے دھواں
یہ دھواں جو اجنبی سا لگ رہا
بو تیرے اجداد کی

بو میرے اجداد کی
پھیلا گیا
تیرگی میں جگنوؤں کی جگمگاتی نوک ہر سنگین کی
آسمان پہ اک اک بندھی ہوئی
روشنی کی منتظر آنکھیں اداس
بند کمروں کی فضا میں سیلانی سانسیں اداس
اور اداسی کے پروں کے درمیان
خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں

نظم کی وحشت خیز لفظیات اور حیران کن استعارے ایک عجیب سماں باندھ دیتے ہیں جہاں ذہن دہشت کے زیر اثر آ کر جیسے سُن ہو جاتا ہے۔ ایسی پُر اثر نظم ہے کہ ایک بار پڑھنے کے بعد ذہن پر etch ہو کر رہ گئی۔

اس نظم نے میرے ذہن میں عادل منصوری کے جان انجانے نام کو میرے لیے بہت مانوس بنا دیا۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ کسی ایک نظم کا تاثر شاعر کے اجنبی، مانوس نام کے گرد روشنی کا تارسا بن دیتا ہے اور اس ایک نظم کی بدولت وہ شاعر پسندیدگی کے ایسے درجے پر فائز ہو جاتا ہے کہ پھر بھلائے نہیں بھولتا۔ اور مستزاد یہ کہ شاعر کے باقی ماندہ کلام سے واقفیت بھی اس اثر کو زائل نہیں کر سکتی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ''فنون'' کے کسی شمارے میں اسلم انصاری کی وہ نظم پڑھی تھی جس کی بنیاد مہاتما بدھ کا یہ احساس ہے کہ دنیا تمام دکھ ہے۔ ممکن ہے کہ یہ اس نظم کی اپنی کیفیت ہو یا جس لمحے وہ مطالعے میں آئی، اس لمحے کی اپنی کوئی کیفیت۔ بہر حال وہ نظم جیسے دل میں اتر گئی، دل و جاں میں سما گئی۔ اس کے بعد میں بہت ڈھونڈ ڈھانڈ کر اسلم انصاری کا شعری مجموعہ پڑھا۔ پورا مجموعہ پڑھنے کے بعد بھی اس نظم کا تاثر مندمل نہیں ہوا۔

مگر وہ ایک دکھ بھری اور دانش سے مملو نظم تھی۔ عادل منصوری کی نظم کی کیفیت ہی اور تھی۔ لیکن اس کے بعد عادل منصوری کے مجموعے کو ڈھونڈنا پڑ گیا۔ اس بار بھی یہ ہوا کہ مجموعے کے مطالعے نے اس ایک نظم کا تاثر مندمل نہیں کیا۔

''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کے مطالعے سے اندازہ ہوا کہ عادل منصوری بس ایک نظم کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے مجموعے میں مجھے ایک اور ہی کیفیت نظر آئی۔ سرسری ورق گردانی سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ رسمی و روایتی شاعری سے بالکل الگ اور منفرد شاعری ہے اور یہاں شاعری کی اپنی کیفیت بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ گویا اردو شاعری کو ہم نے تغیر اور تبدیلی کے لمحے میں دیکھ لیا ہو۔ جیسے زلزلے کے دوران ایک خاص مقام سے زمین سرکتی ہوئی، ہلتی ہوئی اور ٹوٹتی ہوئی پتہ چلتی ہے۔ یہ شاعری بھی اسی طرح تبدیلی سے عبارت ہے۔ لیکن صرف مختلف ہونا ہی اس کی انفرادیت نہیں ہے بلکہ کس طرح مختلف ہے، یہ اصل بات ہے۔ اور اسی بات کی تلاش اور جستجو عادل منصوری کی شاعری کا تخلیقی چیلنج جو آسان لگتے ہوئے بھی آسان نہیں ہے۔

عادل منصوری کی کتاب پڑھ جائیے۔ لیکن ان کی شاعری کا طلسم کدہ اتنی آسانی سے نہیں کھلتا۔ دراصل اس شاعری کی انفرادیت سطح پر بکھری ہوئی نہیں ہے اور نہ اپنے کاغذ پر سے یوں چٹکی سے اٹھا کر جھٹک کر علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ بار بار پڑھنے پر بھی یہ پوری طرح گرفت میں نہیں آتی۔ اس کی elusive صفت کو آسانی سے دستیاب لیبلز یا خانوں میں رکھ کر دیکھنا بھی سود مند نہیں ہے۔ بعض نظموں کو پڑھ کر کچھ ایسا تاثر ملتا ہے جیسے بیسویں صدی کے آغاز اور ابتدائی برسوں میں ابھرنے والی امیجسٹ تحریک کی ذہنی و استعاراتی فضا سے قریب ہوں۔ امیجسٹ (Imagist) تحریک کے نام لیواؤں میں ایذرا پاؤنڈ کے علاوہ بہت سے دوسرے نام طاق نسیاں کی زینت ہوئے مگر اس تحریک نے انگریزی کی جدید یعنی (Modernist) شاعرہ کے خدوخال پر گہرا اثر مرتب کیا۔ ممکن ہے کہ عادل منصوری کی ان نظموں سے امیجسٹ تحریک کے زیر اثر لکھی جانے والی نظموں کی یہ مماثلت محض اتفاقی ہو، مگر متحرک امیجز کا تاثر اسی قسم کا ہے۔ ''رات'' نام کی ایک چھوٹی سی نظم اسی طرح ہے:

رات چوپاٹی کی ٹھنڈی ریت میں
خواہشوں کے گرم سائے سو گئے
لذتوں کے جنگلوں میں کھو گئے

یہی کیفیت ایک اور چھوٹی سی نظم میں بھی نظر آتی ہے جس کا نام محض ''نظم'' ہے:

رنگوں کے سوکھے ساحل پر
خوشبو کی گیلی موجوں نے
یادوں کے موتی بوئے ہیں

مختصر نظم میں اپنی جگہ ایک امیج مکمل ہے مگر اس کے باوجود یہ عادی منصوری کا عمومی مزاج نہیں۔ ان نظموں سے عادل منصوری کے ایک ہم عصر مگر الگ تخلیقی انداز کے حامل شاعر محمد علوی کا شائبہ سا ہوتا ہے۔ عادل منصوری کی بیشتر شاعری پر Imagist سے زیادہ Surrealist ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ کہیں کہیں سطریں اچانک چونکا دیتی ہیں:

چھت کی آنکھیں بند ہیں
سامنے دیوار پر لٹکی ہوئی تصویر کو
شوخ ٹیبل لیمپ
کب سے گھورتا ہے ٹکٹکی باندھے ہوئے
کرسیوں کی گود خالی دیکھ کر
کھڑکی کے پردوں کی سانسیں رک گئی ہیں...

بظاہر بے جان اشیا بھی حساسیت کے لمس سے زندہ نظر آتی ہیں۔ اس نوع کی سطروں پر مجھے اپنے معاصر شاعر احمد فواد کی وہ نظمیں یاد آتی ہیں جو ''یہ کوئی کتاب نہیں'' میں شامل ہیں اور جن میں ایک تخلیقی

سرشاری کے عالم میں کائنات کے مظاہر نت نئے تلازموں میں جڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔احمد فواد کا پورا اسلوب، طبعی اشیا اور مظاہر فطرت کو انسانی احساسات اور Sensousness کے طور پر پڑھنے سے عبارت ہے۔ عادل منصوری کے ہاں حسن اور عشق سے سروکار کے بجائے ابہام، دہشت اور بے معنویت کے تاریک سائے نظر آتے ہیں۔ان کے ساتھ چلتے چلتے ان کا اسلوب، سرریلسٹ اسالیب کو چھوتا ہوا کہیں کہیں بالکل خودکار تحریر (Automatic writing) کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔

رات داڑھی کے اندھیرے سے تکلف برتے
عرش کے سامنے رسوائی کی گردن نہ اٹھے
اذن سجدہ پہ کمر تختہ نہ ہو جائے کہیں
کھوکھلے لفظوں میں لوہا تو نہیں بھر سکتے...

(حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود)

لہو سبز سیلاب آواگمن
ظفر جامنی تیرگی تالیاں
کھرچتے ہیں خوابوں کو ناخن نظر
مگر مفلسی
رائیگاں رت جگوں میں رطوبت طرب...

(لہو سبز سیلاب آواگمن)

گاؤں تالاب رہٹ راشن کارڈ
آسمانوں سے برستے ہوئے گندم گوہر
چیونٹیاں اور مکوڑوں میں طلب طغیانی
پیٹھ کی سوکھی ہوئی چمڑی سے سورج چسپاں

(گاؤں تالاب رہٹ راشن کارڈ)

لیکن سرریلسٹ اسلوب سے قربت کا یہ صفحہ پلٹتا ہے تو عادل منصوری پنجابی کے صوفی شعرا کی لسانی فضا میں سانس لیتے ہوئے نظر آتے ہیں:

الف لفظ و معانی سے مبرا
الف تنہائی کا روشن ہیولیٰ
الف آزاد آوازوں کے شر سے
الف بے باک ہر عیب و ہنر سے

(الف لفظ و معانی سے مبرا)

الف ہر شے سے اول

الف ہر اول سے آخر
الف آخر تفاخر
الف انکار کی سرحد سے آگے
الف اقرار کی سرحد سے آگے
الف سرحد سے آگے...

نظموں میں یہ الگ الگ دھارے چلتے رہتے ہیں مگر مختلف اسالیب اور انداز غزلوں میں گھلے ملے نظر آتے ہیں:

گہری خاموش اندھیری شب میں
آنکھ کیا ڈھونڈ رہی ہے دیکھو
میرے ٹوٹے حوصلے کے پر نکلتے دیکھ کر
اس نے دیواروں کو اپنی اور اونچا کر دیا
شہر سمجھے تھے جسے خون کا دریا نکلا
گھر کی دیوار گری موت کا سایہ نکلا
آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی
دریا کی تہ میں شیش نگر ہے بسا ہوا
رہتی ہے اس میں ایک دھنک رنگ جل پری
چاندنی رات میں ستارہ گرا
دل سے اٹھ کر یہ کون شخص چلا
اک کانچ کے بدن میں لرزتا ہوا سکوت
اور اس کو چومتے ہوئے کپڑے مہین سے
پھر پانیوں میں نقرئی سائے اتر گئے
پھر رات جگمگا اٹھی چاندی کے تھال سے
میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے بطن سے
تنہائی کے کھنڈر میں میرا انتظار دیکھ

غزلوں کا یہ انداز بھی خوب ہے کہ تغزل کے لوازمات کے پہلو بہ پہلو جدید موڈ اور تجرباتی انداز کی غصیلی، برہم، تجریدی غزلیں بھی اسی اہتمام سے جلوہ گر ہیں۔غزل کے کئی امکانات ان کے یہاں بیک وقت موجود ہیں ، co-exist کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ غزلیں ہیں جن کی امیجری، لفظیات اور استعاراتی پیکر کلاسیکی غزل کی توسیع معلوم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ غزل جو بغاوت پر آمادہ، طنز، تمسخر

اور زہر خند سے مملو ہے، یعنی وہ انداز جو سلیم احمد، ظفر اقبال اور دوسروں سے شروع ہو کر اینٹی غزل کہلایا۔ یہ بھی غزل کی انفرادیت ہے کہ اس کی نفی بھی غزل بن جاتی ہے یعنی ردّ غزل بھی غزل ہے۔ عادل منصوری کی یہ غزلیں اسی کیفیت کی عکاس ہے۔

غرض کہ غزل ہو یا نظم، اردو شاعری کے ان دونوں پہلوؤں میں عادل منصوری کا مخصوص طرز اظہار اپنی انفرادیت کا نقش قائم کرتا ہے اور دونوں میں الگ الگ طور پر۔ انفرادیت کے اس احساس کے باوجود کہ جس سے قاری عادل منصوری کی شاعری سے تعارف کے دوران ہی روشناس ہو جاتا ہے، واضح طور پر یہ بیان کرنا مشکل ہے کہ انفرادیت کی اساس کیا ہے، یہ انفرادیت کس طرح اجاگر ہوتی ہے اور کن عناصر کی مرہون منت ہے۔ پوری طرح گرفت میں نہ آنے والی اور اس کے باوجود اپنا احساس دلانے والی اس کیفیت ہی سے عادل منصوری کی شاعری عبارت ہے۔ بادی النظر میں یہ آسان معلوم ہوتا ہے اور بہت سے سہل پسند نقاد و تجزیہ نگار بھی یہ کر سکتے ہیں کہ شاعری کی اس کیفیت کو ''جدیدیت'' کا نام دے دیں۔ عادل منصوری کی شاعری ''جدید'' ہے...واضح اور واشگاف طور پر جدید۔ لیکن اس کو جدید کہہ دینے سے گنجینۂ معنی کا در نہیں کھلتا۔ اول تو جدیدیت یا کسی فن پارے کا جدید ہونا، بجائے خود کوئی ادبی قدر نہیں ہے۔ محض جدید ہونے سے کسی نظم یا افسانے کی قدر و منزلت میں اضافہ کیسے ہو سکتا ہے۔ جدید کا تصور ہی وقت کے تعین کا شرمندۂ احسان ہے، کسی ادبی صفت کا حامل نہیں۔ اور وقت کے حساب سے یہ عارضی بھی اور نسبت پر قائم (یا relative بھی)۔ جدیدیت کی یہ اصطلاح فی نفسہ کس قدر پُر فریب ہے اور مختلف لوگوں کے لیے مختلف معنی کی حامل ہو سکتی ہے، اس کا اندازہ مجھے پچھلے دنوں نئے سرے سے ہوا جب میں نے The Modern Movement نام کا مجموعۂ مضامین پڑھنا شروع کیا، جسے جان گراس (John Gross) نے مرتب کیا ہے۔ یہ ادیب مجھے یوں بھی توجہ طلب معلوم ہوتا ہے کہ اس نے انگریزی کے ادبی معاشرے میں بطور ادیب، نقاد کے عروج و زوال کی داستان اپنی کتاب The Rise and Fall of the Man of Letters میں نہایت پر لطف انداز میں اور نکتہ آفرینی کے ساتھ سنائی ہے۔ وہ کئی برس تک ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ جیسے مؤقر جریدے کا مدیر بھی رہا ہے۔ اس کتاب میں وہ تبصرے بھی شامل ہیں جو ''معاصر''/''جدید'' ادیبوں کی کتابوں کی تازہ اشاعت پر کیے گئے ہیں اور یہ ادیب ٹی ایس الیٹ، ایذرا پاؤنڈ، ڈی ایچ لارنس، ورجینا ولف، ونڈھم لوئس، جیمز جوئس، ڈبلیو ایچ آڈن، مارسل پروست، توماس مان، رلکے اور کافکا جیسے لوگ ہیں جنھیں آج ہم ''معاصر'' نہیں بلکہ جدید ادبی ورثے کی بنیاد سمجھتے ہیں۔ کیا انھیں ''جدید کلاسیک'' قرار دیا جا سکتا ہے، جس طرح پینگوئن کا اشاعتی ادارہ بیسویں صدی کی کتابوں کو یہ نام دیتا ہے؟ بہر کیف، اس کتاب سے حیرت، تعجب، کم فہمی، بے صبری، ناسمجھی اور جھنجھلاہٹ کا اندازہ ہوتا ہے کہ جن کے ساتھ اس دور کے ادبی تجزیہ نگاروں نے ان کتابوں کا استقبال کیا کہ آج انھیں ہم نئے زمانے کے کلاسیک سمجھنے کے لیے آسانی سے تیار ہو جاتے ہیں۔ کیا جدیدیت کا مقصد اور مقدر یہی ہے؟ عادل منصوری کو پڑھتے ہوئے میرے ذہن میں یہی سوال بار بار اٹھتا رہا۔

جان گراس نے اس مجموعۂ مضامین کے تعارف میں ہی سخن گسترانہ بات لکھ دی ہے:

> As a literary term "modernism" is open to same large objections. Everything was modern once. Everything ceases to be modern sooner or later. To single out the modernity of a work of art tells once very little in itself about its other qualities.

اس کے باوجود وہ تسلیم کرتا ہے کہ ''جدیدیت'' بیسویں صدی کے ادب کا بے حد طاقت ور تصور رہا ہے اور مختلف صورتوں میں سامنے آتا رہا ہے۔ اردو میں بھی کم و بیش یہی معاملہ ہوا، اور اس کی بڑی وجہ انگریزی اثرات کا غلبہ رہا ہوگا۔ تو پھر یہ ''جدیدیت'' آخر کس چیز میں مضمر ہے؟ عادل منصوری کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ان کا نام جدیدیت کے علم بردار شعرا کی صف اول میں شروع سے ہی ہوتا رہا ہے۔ بدلتی ہوئی دنیا کا احساس ان کی شاعری میں ملتا ہے لیکن جدیدیت کے بنیادی اصولوں، یعنی تجربے سے دلچسپی، زبان کے بارے میں بے تکلف اور خلاقانہ رویہ، استعاروں اور پیکروں میں بے باکی اور معنی کی حدوں کو توڑنے کی کوشش تا کہ معنی کے معنی تک رسائی ہو سکے۔ ان کی یہ صفات اب بھی پرانے دم خم کے ساتھ برقرار ہیں۔

دم خم برقرار ہے تو اپنی جگہ لیکن جدیدیت کی صفات کی نشان دہی بھی کم اہم نہیں اور یہ تلاش و جستجو عادل منصوری کی شاعری کا اہم وصف ہے کہ یہ ہمیں تعریف و معنی کی تلاش کی طرف بار بار واپس لے آتی ہے۔ ایسی تلاش جس کا انت معلوم نہیں اور راستہ ہی خود حاصل سفر ہے۔ ●●

دروازہ کب تک بند رہے گا؟

شدید ردعمل کا خوف محسوس کریں تو پھر ادب اور آرٹ میں کوئی نئی بات، نیا تجربہ، نئی جدت وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ اگر شدید ردعمل سامنے آنے کے فرضی خوف کی دیوار کے پیچھے نت نئے اظہار کے پیکروں کو روپوش کر دیا جائے تو تجسس کے افق پر پَو پھٹنے کے منظر کا تصور کیسے مجسوم ہو سکے گا۔ نہ صبح کاذب ہوگی، نہ صبح صادق، تاریکی کی اتھاہ گہرائی میں امید کی کرن کیسے جگمگائے گی؟ سنگ ناتراشیدہ میں محور خواب پیکروں کو کیسے جگایا جا سکے گا؟ جواب میں سوالوں کا ایک لامتناہی سلسلہ دروازہ کھٹکھٹائے گا، دروازہ کب تک بند رہے گا؟

عادل منصوری [''اردو چینل'' (ممبئی)، شمارہ۔۲۶]

عادل منصوری...ایک موج اوج وتلاطم

تسلیم الٰہی زلفی

معروف سویت ادیب ایلیا اہرن برگ کا کہنا تھا کہ ہر معاشرے میں ایک طرح کا تضاد پایا جاتا ہے۔ایک اچھا شہری ایک بُرا آدمی بھی ہوسکتا ہے۔حالاں کہ اس نے جنگ میں بڑی بے جگری کا مظاہرہ کیا ہوٗاس نے بہت سے تمغے اور انعامات بھی حاصل کیے ہوں۔اور اب وہ پیداوار کے محاذ پر شاندار خدمات انجام دے رہا ہے اور وہ شخص اپنے ملک کے قوانین کی پاسداری کے لیے سینہ سپر رہتا ہے...اپنے ذاتی طرز عمل اور معاشرتی تعلقات کی بنا پر ایک خلیق اور پیارا انسان کہلاتا ہے۔لیکن وہی شخص نجی زندگی میں ایک بُرا آدمی ہوسکتا ہے، کیوں کہ وہ نہایت آسانی سے اپنے دوستوں کو فریب دیتا ہے، اپنی بیوی سے دھوکا کرتا ہے اور بچوں کے ساتھ بدسلوکی سے پیش آتا ہے۔اب یہ جو تضاد پیدا ہوتا ہے اس کی صراحت کے لیے اور جو مسائل اس تضاد سے رونما ہوتے ہیں ان کو پوری طرح بے نقاب کرنے کے لیے صرف ایک سوشلسٹ ادیب وشاعر کا قلم موثر طور پر کام آ سکتا ہے۔

بدلتی ہوئی دنیا میں جدیدیت کے علم بردار عادل منصوری ایک ترقی پسند شاعر ہونے کے باوصف یہ کام نہایت جوش وخروش کے ساتھ انجام دے رہے ہیں۔جس کی ایک گرانقدر دستاویز ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' میرے سامنے ہے۔عادل منصوری کی شاعری میں انسانی صورت حال بہت زیادہ گہرائی اور عمق کی حامل نظر آتی ہے۔یہ رومانوی محبت کے بارے میں افسردگی اور مایوسی کے مراحل سے بھی گذرے ہیں۔وہ کسانوں اور مزدوروں کو ظالموں اور غاصبوں کے خلاف بغاوت پر اکساتے بھی نظر آتے ہیں۔انھوں نے اسلام کے فرقوں کے مابین محاربات پر بھی غور کیا ہے۔انھوں نے تعصب کی آگ میں دوسروں کے ساتھ امتیاز برتنے کے ان مظالم کا جائزہ بھی لیا ہے جو برہمنوں اور اعلیٰ ذات کے ہندوؤں نے اچھوتوں کے ساتھ روا رکھے تھے۔اور ہم دیکھتے ہیں کہ عادل منصوری نے مارکس کی تنقیدی تحریروں سے حاصل شدہ روشنی میں ایک عجیب سی کلیت بھی محسوس کی ہے۔

تبوک آواز دے رہا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے

زمیں سے اب جو چپک رہے گا
منافقوں میں شمار ہوگا
لہو کے سورج کی لال آنکھیں
اداس لمحوں کو سونگھتی ہیں
کھجور پکنے کا وقت بھی ہے
سواریاں اور سفر کا سامان ساتھ لے لو
خدا بڑا ہے
بہت بڑا ہے
خدا بڑا ہے...

عادل منصوری کی شاعری فکر رسا اور کاٹ دار لہجے کی شاعری ہے۔ان کے نزدیک یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ سماجی نظام کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ انسانی فطرت خود بخود بدل جاتی ہے۔بدی ختم ہوجاتی ہے اور نیکی کا ظہور ہوتا ہے۔اس حقیقت کے اعتراف سے مفر نہیں کہ سماجی نظام کی تبدیلی جو ضروری بھی ہے اور ناگزیر بھی ناکافی ہے۔معاشی اور سیاسی نظاموں کی ناانصافیوں کو پہچاننا اور ان کے خاتمے کے لیے لڑنا برحق ہے۔لیکن ساتھ ہی ساتھ صدیوں کی نفرت، ہوس، بدی، خودغرضی، غلط احساس برتری اور اسی قسم کے دوسرے تاریک جالوں سے دل ودماغ کی صفائی بھی برحق ہے۔اس کے بغیر نہ تو دنیا سے جنگوں کا خاتمہ ہوسکتا ہے اور نہ ناانصافیاں ختم ہوسکتی ہیں۔

گوشت کی سڑکوں پر
پھول باسی ہوگئے ہیں
لمس کی شدّت سے تھک کر
ہاتھ چھوٹے ہوگئے ہیں
اس جگہ کل نہر تھی اور آج دریا بہہ رہا ہے
بوڑھا مانجھی کہہ رہا ہے
خواہشوں کے پیڑ پر لٹکے ہوئے
سایوں کو دیمک کھا رہی ہے
وقت کی نالی میں
سورج چاند تارے بہہ رہے ہیں
برف کے جنگل سے شعلے اٹھ رہے ہیں
خواب کے جلتے ہوئے چیتے
مری آنکھوں میں آ کر چھپ گئے ہیں

گھر کی دیواروں پہ
تنہائی کے بچھو رینگتے ہیں
تشنگی کے سانپ
خالی پانی کے مٹکے میں اپنا منہ چھپائے رو رہے ہیں
رات کے بہکے ہوئے ہاتھی
افق کے بند دروازے پہ دستک دے رہے ہیں
ہاتھ چھوڑو
ہاتھ میں کانٹا چبھا ہے
تین دن سے پھانس اندر ہے
نکلتی ہی نہیں
نام کیا ہے اور کہاں رہتے ہو تم ؟
جامع مسجد کے قریب !
کہتے ہیں مسجد کے مینارے بھی تھے
شہر میں اک زلزلہ آیا تھا جس سے گر گئے
گوشت کی سڑکوں پہ
کالے خون کے سایوں کا سورج چل رہا ہے
لذتوں کی آگ میں تن جل رہا ہے

عادل منصوری صاحب چاہتے ہیں کہ آج کا ہر فنکار عقل اور دل کا فاصلہ بڑھنے نہ دے بلکہ انھیں قریب لانے کی کوشش کرے اور ضمیر انساں کو جھنجوڑ جھنجوڑ کر انسانی اخوت کی لو کو بجھنے نہ دے بلکہ ہوا دے دے کر اسے شعلۂ جوالہ بنا دے۔ اگر عادل منصوری کی اس خواہش کی روشنی میں ان کی شاعری کا جائزہ لیا جائے تو وہ اپنے ہم عصر شعرا میں سب سے نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ عادل منصوری خواب دیکھنے والے شاعر ہی نہیں بلکہ حیات و کائنات کے ناظر بھی ہیں اور اپنے عہد کے نباض بھی۔ ان کی شخصیت میں کئی شخصیتیں چھپی ہوئی ہیں۔ وہ ایک عمر میں اب تک کئی عمریں بسر کر چکے ہیں۔ ان کا تخلیقی شعور پوری جدید نسل کے ادبی رویے سے انھیں بہت پہلے خود بخود آگاہ کر چکا تھا۔ عادل ان ترّقی پسندوں میں سے ہیں جنھوں نے جدیدیت کو نئے دور کی تخلیقی حسیّت اور اظہار کے طور پر صف اول کے ترقی پسندوں کے قدم سے قدم ملا کر قبول کیا۔

کیچڑ میں اٹا موسم
پتھروں پر جمی ہوئی نظریں
گاڑھا سیال لمحہ لمحہ رواں

پھیلی بُو فضا میں ناک سڑاندھ
آسماں سے برس رہے مینڈک
گرتے ہیں گر کے پھر سنبھلتے ہیں
گاڑھے سیال میں پھدکتے ہیں
اور سورج کی سرخ آنکھوں میں
کائی کی پرتیں جمتی جاتی ہیں
بند دروازے پر صبا دستک
کوئی آتا نہ کوئی جاتا ہے
بند دروازہ مسکراتا ہے

''حشر کی صبح درخشاں ہو'' میں شامل عادل منصوری کی تمام نظمیں آزاد ہیں۔ پابند نظم میں زیادہ تر مصرعوں اور شعروں کی تعمیر پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن وہ اس کے برعکس آزاد نظم میں بندوں کی تعمیر ہی کو انفرادی مصرعوں کی تعمیر سے زیادہ اہم سمجھتے ہیں، چونکہ آزاد نظم میں ردیف قافیوں کی جھنکار نہیں ہوتی اس لیے اس میں داخلی ترنم کا جادو بہت ضروری ہے۔ یہ ترنم خارجی بھی ہوتا ہے اور داخلی بھی، اس لیے انتخاب الفاظ کے علاوہ مصرعوں کے باہمی ربط سے بھی پیدا ہوتا ہے، جو اپنی جگہ معنوی تسلسل کا محتاج ہوتا ہے۔

روایت، قافیہ اور بحر کی یک رنگی ایشیائی شاعری میں ایک ایسی چیز ہے جس سے اس کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ بعض نوجوان اسے بے جا قیود کا نام دے کر مغرب کی تقلید میں ''بلینک ورس'' کی طرف راغب ہو گئے ہیں اور ایسی چیزیں پیش کر رہے ہیں جو اردو ادب کے دامن پر بدنما دھبہ ہیں۔ عادل منصوری نے اپنی آزاد نظموں میں ایک اسلوب اور لہجے کو فروغ دیا ہے، بصری پیکر اور نئے استعارے تراشے ہیں جس کی تقلید ان کے بعد کی نسل نے کی اور یہ صنف سخن معتبر ہوئی۔

اپنی بات کو ختم کرنے سے پہلے ہم چاہتے ہیں کہ آپ کو عادل منصوری صاحب کی ایک خوبصورت غزل بھی سناتے جائیں' جو ہم نے ان کے زیر نظر شعری مجموعہ ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' ہی سے منتخب کی ہے تاکہ آپ کو اندازہ ہو سکے کہ ان کی شاعری کی تربیت غزل گوئی ہی کی بنیاد پر ہوئی ہے اور اسی تدریب کی بنیاد پر یہ نظم کے میدان میں اچھل کود رہے ہیں۔

ایک قطرہ اشک کا چھلکا تو دریا کر دیا
ایک مشت خاک جو بکھری تو صحرا کر دیا
میرے ٹوٹے حوصلے کے پَر نکلتے دیکھ کر
اس نے دیواروں کو اپنی اور اونچا کر دیا
واردات قلب لکھی ہم نے فرضی نام سے
اور ہاتھوں ہاتھ اس کو خود ہی لے جا کر دیا

اس کی ناراضی کا سورج جب سَوا نیزے پہ تھا
اپنے حرف عجز ہی نے سر پہ سایہ کر دیا
دنیا بھر کی خاک کوئی چھانتا پھرتا ہے اب
آپ نے در سے اٹھا کر کیسا رسوا کر دیا
اب نہ کوئی خوف دل میں اور نہ آنکھوں میں امید
تونے مرگ ناگہاں ! بیمار اچھا کر دیا
بھول جا یہ کل ترے نقش قدم تھے چاند پر
دیکھ ان ہاتھوں کو کس نے آج کاسہ کردیا
ہم کہ کہنے جا رہے تھے ہمزہ یے و السلام
بیچ میں اس نے اچانک نون غنہ کردیا
ہم کو گالی کے لیے بھی لب ہلا سکتے نہیں
غیر کو بوسہ دیا تو منہ سے دکھلا کر دیا
تیرگی کی بھی کوئی حد ہوتی ہے آخر میاں
سرخ پرچم کو جلا کر ہی اجالا کر دیا
بزم میں اہل سخن تقطیع فرماتے رہے
اور ہم نے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر دیا
جانے کس کے منتظر بیٹھے ہیں جھاڑو پھیر کر
دل سے ہر خواہش کو عادل ہم نے چلتا کردیا

ہم جانتے ہیں کہ میدان عمل میں انسان ہمیشہ محوِ سفر رہتا ہے اور یقیناً منزل کی طرف بڑھتا ہے، ترقی کے معمولی جزر آتے رہتے ہیں، لیکن کبھی کبھار ایک موج اوج وتلاطم آتی ہے جو رفتار کو تیز سے تیز تر کر دیتی ہے اور دورِ نو کا آغاز کرتی ہے۔ اردو شاعری کے بحر بیکراں میں اور خاص طور سے نظم کے میدان میں عادل منصوری ایسی ہی ایک موجِ اوج وتلاطم ہیں، وہ ایک ایسی امتیازی شخصیت کے مالک ہیں جو آنے والی پیڑھیوں کی رہنمائی کرتی رہے گی۔ ●●

انتخاب غزل

عادل منصوری

ایک قطرہ اشک کا چھلکا تو دریا کردیا
ایک مشت خاک جو بکھری تو صحرا کردیا

میرے ٹوٹے حوصلے کے پر نکلتے دیکھ کر
اس نے دیواروں کو اپنی اور اونچا کر دیا

واردات قلب لکھی ہم نے فرضی نام سے
اور ہاتھوں ہاتھ اس کو خود ہی لے جا کر دیا

اس کی ناراضی کا سورج جب سوا نیزے پہ تھا
اپنے حرف عجز ہی نے سر پہ سایہ کردیا

دنیا بھر کی خاک کوئی چھانتا پھرتا ہے اب
آپ نے در سے اٹھا کر کیسا رسوا کردیا

تنہائی کے افق کو ذرا پھاند جایئے
آواز کی ہتھیلی پہ سرسوں جمایئے

بند قبا کی قید سے چھٹی تو مل گئی
ٹیڈی لباس ہی میں ذرا کسمسایئے

غیرت کو جوش آئے گا غیور ہے خدا
کھانے کو کچھ ملے نہ ملے منھ چلایئے

تسبیح لے کے بیٹھیے مسجد کے صحن میں
کچھ دیر ہے نماز میں دانے پھرایئے

سورج ڈھلے گر آپ سے کچھ بھی نہ ہو سکے
ہوٹل میں جاکے میز پہ باتیں بنایئے

جو اپنے وقت کا تھوتھا چنا ہے
وہ بزم شاہ میں باجے گھنا ہے

بڑے ہو جاتے ہیں سائے سر شام
اب اصلی قد بھی اس کا ناپنا ہے

پرانے داغ دھلتے جا رہے ہیں
نئی رسوائیوں کا سامنا ہے

نئے سر تال سے کیا کام اس نے
پرانا راگ ہی آلاپنا ہے

ملے ہے اپنوں ہی کو ریوڑی اب
کہ اندھے کی طرف سے بانٹنا ہے

نہ ملنے کا سبب کیا ہوگا عادل
نہ ان بن ہے نہ کوئی ان بنا ہے

شجر خواہش کا اُگ آیا ہے اندر
ہے باہر دھوپ اور سایا ہے اندر

بدن موسم کا مہکایا ہے اندر
کہ اس کے کان میں پھایا ہے اندر

تمھارا عکس میرے دل پہ قابض
کہیں باہر ہے ہمسایا ہے اندر

کوئی چھٹکارے کی صورت نہیں اب
یہ کیسا جال پھیلایا ہے اندر

میرے ہونے کے اس اندھے کنویں میں
مجھے ہی الٹا لٹکایا ہے اندر

یہ سارا کھیل لایعنی ہے عادل
کسی نے مجھ کو الجھایا ہے اندر

آدھوں کی طرف سے کبھی پونوں کی طرف سے
آوازے کسے جاتے ہیں بونوں کی طرف سے

حیرت سے سبھی خاک زدہ دیکھ رہے ہیں
ہر روز زمیں گھٹتی ہے کونوں کی طرف سے

آنکھوں میں لیے پھرتے ہیں اس دربدری میں
کچھ ٹوٹے ہوئے خواب کھلونوں کی طرف سے

پھر کوئی عصا دے کہ وہ پھنکارتے نکلے
پھر اژدہے فرعون کے ٹونوں کی طرف سے

تو وہم و گماں سے بھی پرے دیتا ہے سب کو
ہو جاتا ہے پل بھر میں نہ ہونوں کی طرف سے

باتوں کا کوئی سلسلہ جاری ہو کسی طور
خاموشی ہی خاموشی ہے دونوں کی طرف سے

پھر بعد میں دروازہ دکھا دیتے ہیں عادل
پہلے وہ اٹھاتے ہیں بچھونوں کی طرف سے

بلاتے رہ گئے پیڑوں کے سائے
پرندے باغ میں واپس نہ آئے

نہیں کھلتی کئی دن سے وہ کھڑکی
تمنا دل ہی دل میں سٹپٹائے

ندی میں ڈوبنے لگتا ہے سورج
گزر جاتے ہیں سائے سر جھکائے

بہت ہی سرد تھا موسم کا جھونکا
تمھارے ہونٹ شب بھر یاد آئے

کنارے جھیل کے خوابیدہ کشتی
کہیں پانی میں سائے جھلملائے

بندھا ہے کچے دھاگے سے ہی سب کچھ
نہ جانے کب یہ دھاگا ٹوٹ جائے

کئی راتوں کے ہم جاگے ہیں عادل
گھڑی بھر تو خدارا نیند آئے

دل کہنے کو سب کچھ اسے کہہ جاتا ہے پھر بھی
اک حرف تمنا کہیں رہ جاتا ہے پھر بھی

چلاتے رہے دور سے دونوں ہی کنارے
کچا گھڑا منجدھار میں بہہ جاتا ہے پھر بھی

پانی چڑھے دریاؤں میں رکتا ہی نہیں اور
قطرہ سر مژگاں کوئی رہ جاتا ہے پھر بھی

تعمیر کے منصوبوں میں اک عمر گزاری
وہ خواب تو پل بھر ہی میں ڈھ جاتا ہے پھر بھی

ملبے میں بدل جاتا ہے اک شہر فلک بوس
دل ہے کہ ہر اک زلزلہ سہہ جاتا ہے پھر بھی

تیرے سورج کو اور چمکاؤں
آ کہ تجھ کو نیا اندھیرا دوں

تیرے سینے میں چاند کھو جائے
اس کے سائے میں آسماں دیکھوں

پھیلتا ہی رہے یہ سرخ بھنور
سر پہ قائم رہے سیاہ جنوں

تو کہ بدظن بھی ہے نڈھال بھی ہے
میں کہ خوش بھی ہوں اور اداس بھی ہوں

اس کے خط میں بڑا اندھیرا ہے
روشنی پاس ہو تو پڑھ بھی سکوں

دور مندر میں شام ٹھہری ہے
گھر سے نکلوں گلی میں کھو جاؤں

اب وہ شعلہ کہیں ملے تو اسے
بند ہونٹوں کے درمیاں رکھ لوں

جلنے لگے خلا میں ہواؤں کے نقش پا
سورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

بستر میں ایک چاند تراشا تھا لمس نے
اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا

ہر آنکھ میں تھی ٹوٹتے لمحوں کی تشنگی
ہر جسم پر تھا وقت کا سایہ پڑا ہوا

دیکھا تھا سب نے ڈوبنے والے کو دور دور
پانی کی انگلیوں نے کنارے کو چھو لیا

آئے گی رات منہ پہ سیاہی ملے ہوئے
رکھ دے گا دن بھی ہاتھ میں کاغذ پھٹا ہوا

کیا خوب بچ رہا تھا لباس برہنگی
آ جا اسی لباس میں اک بار پھر سے آ

اب ٹوٹنے ہی والا ہے تنہائی کا حصار
اک شخص چیختا ہے سمندر کے آر پار

آنکھوں سے راہ نکلی ہے تحت الشعور تک
رگ رگ میں رینگتا ہے سلگتا ہوا خمار

گرتے رہے نجوم اندھیرے کی زلف سے
شب بھر رہیں خموشیاں سایوں سے ہم کنار

دیوار و در پہ خوشبو کے ہالے بکھر گئے
تنہائی کے فرشتوں نے چومی قبائے یار

کب تک پڑے رہو گے ہواؤں کے ہاتھ میں
کب تک چلے گا کھوکھلے شبدوں کا کاروبار

یہ کون ڈوبتا ہے خلاؤں کی ناف میں
پیوند آسماں کا ہے چھت کے شگاف میں

چمکا ہے کوڑھی رات کے چکنے بدن کا عکس
تحلیل ہو گئے ہیں ستارے لحاف میں

جاری تھے تند و تیز ہواؤں کے سلسلے
میں ٹوٹ کے بکھرتا رہا اختلاف میں

لبیک لا شریک لک کی صدا کے ساتھ
کس نے خدا کے گھر کو چھپایا غلاف میں

برسوں کے بعد آج وہ مسجد طرف گیا
جانے کے ساتھ بیٹھ گیا اعتکاف میں

سنیے غزل اور آپ بھی مصرع لگائیے
منزل بہت قریب ہے لنگڑاتے جائیے

بڑھتی رہے گی وقت کی رفتار روز و شب
سرکار اپنی فکر کو پیدل چلائیے

اٹھنے لگیں گی آپ کی جانب بھی انگلیاں
رسوائے شہر ہے نہ اسے منھ لگائیے

اس کو مرے ہوئے بھی زمانہ گزر گیا
کب تک کسی کی یاد میں آنسو بہائیے

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

الفاظ کے افق سے ابھرتی ہے روشنی
ٹوٹے ہوئے خیال کے شیشے سجائیے

پھر کسی خواب کے پردے سے پکارا جاؤں
پھر کسی یاد کی تلوار سے مارا جاؤں

پھر کوئی وسعت آفاق پہ سایہ ڈالے
پھر کسی آنکھ کے نقطے میں اتارا جاؤں

دن کے ہنگاموں میں دامن کہیں میلا ہو جائے
رات کی نقرئی آتش میں نکھارا جاؤں

خشک کھوئے ہوئے گمنام جزیرے کی طرح
درد کے کالے سمندر سے ابھارا جاؤں

اپنی کھوئی ہوئی جنت کا طلب گار بنوں
دست یزداں سے گنہ گار سنوارا جاؤں

ابلاغ کے بدن میں تجسس کا سلسلہ
ٹوٹا ہے چشم خواب میں حیرت کا آئینہ

جو آسمان بن کے مسلط سروں پہ تھا
کس نے اسے زمین کے اندر دھنسا دیا

بکھری ہیں پیلی ریت پہ سورج کی ہڈیاں
ذروں کے انتظار میں لمحوں کا جھومنا

احرام ٹوٹتے ہیں کہاں سنگ وقت کے
صحرا کی تشنگی میں ابوالہول ہنس پڑا

انگلی سے اس کے جسم پہ لکھا اسی کا نام
پھر بتی بند کرکے اسے ڈھونڈتا رہا

شریانیں کھینچ کے ٹوٹ نہ جائیں تناؤ سے
مٹی پہ کھل نہ جائے یہ دروازہ خون کا

موجیں تھیں شعلگی کے سمندر میں تند و تیز
میں رات بھر ابھرتا رہا ڈوبتا رہا

الفاظ کی رگوں سے معانی نچوڑ لے
فاسد مواد کاغذی گھورے پہ ڈال آ

ہر خواب کالی رات کے سانچے میں ڈھال کر
یہ کون چھپ گیا ہے ستارے اچھال کر

ایسے ڈرے ہوئے ہیں زمانے کی چال سے
گھر میں بھی پاؤں رکھتے ہیں ہم تو سنبھال کر

خانہ خرابیوں میں تیرا بھی پتہ نہیں
تجھ کو بھی کیا ملا ہمیں گھر سے نکال کر

جھلسا گیا ہے کاغذی چہروں کی داستاں
جلتی ہوئی خموشیاں لفظوں میں ڈھال کر

یہ پھول خود ہی سوکھ کر آئیں گے خاک پر
تو اپنے ہاتھ سے نہ انھیں پائمال کر

مجھے پسند نہیں ایسے کاروبار میں ہوں
یہ جبر ہے کہ میں خود اپنے اختیار میں ہوں

حدود وقت سے باہر عجب حصار میں ہوں
میں ایک لمحہ ہوں صدیوں کے انتظار میں ہوں

ابھی نہ کر مری تشکیل مجھ کو نام نہ دے
تیرے وجود سے باہر میں کس شمار میں ہوں

میں ایک ذرہ میری حیثیت ہی کیا ہے مگر
ہوا کے ساتھ ہوں اڑتے ہوئے غبار میں ہوں

بس آس پاس یہ سورج ہے اور کچھ بھی نہیں
مہک رہا تو ہوں لیکن میں ریگ زار میں ہوں

کون تھا وہ خواب کے ملبوس میں لپٹا ہوا
رات کے گنبد سے ٹکرا کر پلٹ آئی صدا

میں کہ تھا بکھرا ہوا ساحل کی پیلی ریت پر
اور دریا میں تھا نیلا آسماں ڈوبا ہوا

اپنی جانب کھینچتا ہی تھا گزرتے وقت کو
ٹوٹتے لمحوں کے سایوں کو میں پھیلاتا رہا

سوچ کی سوکھی ہوئی شاخوں سے مرجھائے ہوئے
ٹوٹ کر گرتے ہوئے لفظوں کو میں چنتا رہا

جب بھی خود کی کھوج میں نکلا ہوں اپنے جسم سے
کالی تنہائی کے جنگل سے گزرنا ہی پڑا

پھیلتا جاتا ہے ٹھنڈی چاندنی کے ساتھ ساتھ
شعلہ شعلہ لذتوں کی تشنگی کا دائرہ

گھوم رہا تھا ایک شخص رات کے خارزار میں
اس کا لہو بھی مر گیا صبح کے انتظار میں

روح کی خشک پتیاں شاخ سے ٹوٹتی رہیں
اور گھٹا برس گئی جسم کے ریگ زار میں

رنگ میں رنگ گھل گئے عکس کے شیشے ڈھل گئے
قوس قزح پگھل گئی بھیگی ہوئی نگار میں

ٹھنڈی سڑک تھی بے خبر گرم دنوں کے قہر سے
دھوپ کو جھیلتے رہے پیڑ کھڑے قطار میں

بہتی ہوا کی موج میں تیر رہے تھے سبز گھر
شہر عجیب سا لگا رات چڑھے خمار میں

نیند بھی جاگتی رہی پورے ہوئے نہ خواب بھی
صبح ہوئی زمین پر رات ڈھلی مزار میں

دیتا جواب کیا کوئی میرے سوا نہ تھا کوئی
ڈوب کے رہ گئی صدا تنگ سیاہ غار میں

سوئے ہوئے پلنگ کے سائے جگا گیا
کھڑکی کھلی تو آسماں کمرے میں آ گیا

آنگن میں تیری یاد کا جھونکا جو آ گیا
تنہائی کے درخت سے پتے اڑا گیا

ہنستے چمکتے خواب کے چہرے بھی مٹ گئے
بتی جلی تو من میں اندھیرا سا چھا گیا

آیا تھا کالے خون کا سیلاب پچھلی رات
برسوں پرانی جسم کی دیوار ڈھا گیا

تصویر میں جو قید تھا وہ شخص رات کو
خود ہی فریم توڑ کے پہلو میں آ گیا

وہ چائے پی رہا تھا کسی دوسرے کے ساتھ
مجھ پر نگاہ پڑتے ہی کچھ جھینپ سا گیا

باتوں میں یہ بھی پوچھ لو کرسی نشین سے
تیار ترجمے بھی منگاتے ہو چین سے

ہر برق شرمسار ہے بادل کی اوٹ میں
ہر پیڑ ہے اداس نکل کر زمین سے

اک کانچ کے بدن میں لرزتا ہوا سکوت
اور اس کو چومتے ہوئے کپڑے مہین سے

حسرت سے دیکھتا ہے سیہ چاند کی طرف
اک سانپ سر نکالے ہوئے آستین سے

جھٹکے کے ساتھ سرد بدن دور جا پڑا
سایہ چمٹ کر رہ گیا برقی مشین سے

آیا نہ کیوں خیال بڑی شین کا کبھی
عادل بہت قریب ہے جب چھوٹی سین سے

جو چیز تھی کمرے میں وہ بے ربط پڑی تھی
تنہائی شب بند قبا کھول رہی تھی

آواز کی دیوار بھی چپ چاپ کھڑی تھی
کھڑکی سے جو دیکھا تو گلی اونگھ رہی تھی

بالوں نے تیرا لمس تو محسوس کیا تھا
لیکن یہ خبر دل نے بڑی دیر سے دی تھی

ہاتھوں میں نیا چاند پڑا ہانپ رہا تھا
رانوں پہ برہنہ سی نمی رینگ رہی تھی

یادوں نے اسے توڑ دیا مار کے پتھر
آئینے کی خندق میں جو پرچھائیں پڑی تھی

دنیا کی گزرتے ہوئے پڑتی تھیں نگاہیں
شیشے کی جگہ کھڑکی میں رسوائی جڑی تھی

ٹوٹی ہوئی محراب سے گنبد کے کھنڈر تک
اک بوڑھے موذن کی صدا گونج رہی تھی

گانٹھی ہے اس نے دوستی اک پیش امام سے
عادل اٹھا لو ہاتھ دعا و سلام سے

پانی نے راستہ نہ دیا جان بوجھ کر
غوطے لگائے پھر بھی رہے تشنہ کام سے

میں اس گلی سے سر کو جھکائے گزر گیا
چلغوزے پھینکتی رہی وہ مجھ پہ بام سے

وہ کون تھا جو دن کے اجالے میں کھو گیا
یہ چاند کس کو ڈھونڈنے نکلا ہے شام سے

کونے میں بادشاہ پڑا اونگھتا رہا
ٹیبل پہ رات کٹ گئی بیگم غلام سے

نشہ سا ڈولتا ہے تیرے انگ انگ پر
جیسے ابھی بھگو کے نکالا ہو جام سے

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا
میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا

گھونگھٹ میں مرے خواب کی تعبیر چھپی تھی
مہندی سے ہتھیلی میں مرا نام لکھا تھا

لب تھے کہ کسی پیالی کے ہونٹوں پہ جھکے تھے
اور ہاتھ کہیں گردن مینا میں پڑا تھا

حمام کے آئینے میں شب ڈوب رہی تھی
سگرٹ سے نئے دن کا دھواں پھیل رہا تھا

دریا کے کنارے پہ مری لاش پڑی تھی
اور پانی کی تہہ میں وہ مجھے ڈھونڈ رہا تھا

معلوم نہیں پھر وہ کہاں چھپ گیا عادل
سایہ سا کوئی لمس کی سرحد پہ ملا تھا

پھیلے ہوئے ہیں شہر میں سائے نڈھال سے
جائیں کہاں نکل کے خیالوں کے جال سے

مشرق سے میرا راستہ مغرب کی سمت تھا
اس کا سفر جنوب کی جانب شمال سے

کیسا بھی تلخ ذکر ہو کیسی بھی ترش بات
ان کی سمجھ میں آئے گی گل کی مثال سے

چپ چاپ بیٹھے رہتے ہیں کچھ بولتے نہیں
بچے بگڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے

رنگوں کو بہتے دیکھیے کمرے کے فرش پر
کرنوں کے وار روکیے شیشے کی ڈھال سے

آنکھوں میں آنسوؤں کا کہیں نام تک نہیں
اب جوتے صاف کیجیے ان کے رومال سے

چہرہ بجھا بجھا سا پریشان زلف زلف
اللہ دشمنوں کو بچائے وبال سے

پھر پانیوں میں نقرئی سائے اتر گئے
پھر رات جگمگا اٹھی چاندی کے تھال سے

رسوائی سے اب بچالو الف
پتیلی میں رکھ کر ابالو الف

بدن ب کے اندر اتر جائے تو
کنارے پہ رہ کر نکالو الف

کہیں تو کسی شے سے ٹکرائے گا
خلاؤں میں جا کر اچھالو الف

برے وقت میں ساتھ دیتا ہے کون
سبھی اپنے اپنے سنبھالو الف

کسی کا بھی ہو اس سے کیا واسطہ
پڑا گر ملے تو اٹھالو الف

یہ پانی تو پگھلی ہوئی برف ہے
تو سورج کے ہاتھوں سکھالو الف

پگھل جائے گا موم بن کر ابھی
اندھیرا ہی اچھا بجھالو الف

لگی ہے تو بستی کو جل جانے دو
مگر ہو سکے تو بچالو الف

ہے گلی میں آخری گھر لام کا
تیسواں آتا ہے نمبر لام کا

ڈوبتا نروان کی منزل سمجھ
پانی کے نیچے ہے گوہر لام کا

بند دروازے پہ سب کے کان تھے
شور تھا کمرے کے اندر لام کا

دیکھتے ہیں حرف کاغذ پھاڑ کر
میم کی گردن میں خنجر لام کا

بھر گیا ہے خون فاسد جسم میں
آپ بھی لگوائیں نشتر لام کا

چے چمک چہرے پہ باقی ہے ابھی
ہے مزہ منھ میں مکرر لام کا

کاف کی کرسی پہ کالی چاندنی
گاف میں گرتا سمندر لام کا

شہر میں اپنے بھی دشمن ہیں بہت
جیب میں رکھتے ہیں پتھر لام کا

نون نقطہ نقد لو انعام میں
کاٹ کر لاؤ کوئی سر لام کا

پانی کو پتھر کہتے ہیں
کیا کچھ دیدہ ور کہتے ہیں

خوش فہمی کی حد ہوتی ہیں
خود کو دانشور کہتے ہیں

کون لگی لپٹی رکھتا ہے
ہم تیرے منھ پر کہتے ہیں

ٹھیک ہی کہتے ہوں گے پھر تو
جب یہ پروفیسر کہتے ہیں

سب ان کو اندر سمجھے تھے
وہ خود کو باہر کہتے ہیں

تیرا اس میں کیا جاتا ہے
اپنے کھنڈر کو گھر کہتے ہیں

نظم سمجھ میں کب آتی ہے
دیکھو اس کو منتر کہتے ہیں

پہلو کے آر پار گزرتا ہوا سا ہو
اک شخص آئینے میں اترتا ہوا سا ہو

جیتا ہوا سا ہو کبھی مرتا ہوا سا ہو
اک شہر اپنے آپ سے ڈرتا ہوا سا ہو

سارے کبیرہ آپ ہی کرتا ہوا سا ہو
الزام دوسرے ہی پہ دھرتا ہوا سا ہو

ہر اک نیا خیال جو ٹپکے ہے ذہن سے
یوں لگ رہا ہے جیسے کہ برتا ہوا سا ہو

قیلولہ کر رہے ہوں کسی نیم کے تلے
میداں میں رخش عمر بھر چرتا ہوا سا ہو

معشوق ایسا ڈھونڈیے قحط الرجال میں
ہر بات میں اگرتا مگرتا ہوا سا ہو

پھر بعد میں وہ قتل بھی کردے تو حرج کیا
لیکن وہ پہلے پیار بھی کرتا ہوا سا ہو

گر داد تو نہ دے نہ سہی گالیاں سہی
اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

انتخاب نظم

عادل منصوری

بوسنیا۔۱

ساٹھ ہزار کنوارے پیٹوں میں
پڑا ہانپ رہا ہے
اسپتال کا راستہ
خون میں لت پت
لت پت پڑا ہے خون میں
ایک ایک لمحہ
ایک ایک صدی
ایک ایک جسم
ایک ایک خواب
بچے کے کٹے ہوئے ہاتھ میں
پانی کی بالٹی
چھلک اٹھی ہے خون سے
گھنگھور اندھیرے میں
سجھائی نہیں دیتا کچھ بھی
واپس لوٹنے کا راستہ بھی
شکستہ مسجد کا مینارہ بھی
پورے منظر پر پھیلا ہوا
لہو کا رنگ بھی
پیدا ہونے کا منظر
ساٹھ ہزار کنوارے پیٹوں میں پڑا
ملک بھی ●●

گاؤں تالاب رہٹ راشن کارڈ

گاؤں تالاب رہٹ راشن کارڈ
آسمانوں سے برستے ہوئے گندم گوہر
چیونٹیاں اور مکوڑوں میں طلب طغیانی
پیٹھ کی سوکھی ہوئی چمڑی سے سورج چسپاں
دھوپ میں تپتی ہوئی مونگ پھلی محرابیں
غار میں سوئے ہوئے لوگوں کی آنکھیں بے خواب
خوف کی رات پگھلتی ہی نہیں
کوئی مشعل کہیں جلتی ہی نہیں
بھاگتے لوگوں کا کہرام کھنک شمشیریں
گھوڑوں کی پیٹھ سے چپکی ہوئیں رانیں راوی
تھور کے کانٹوں میں اٹکا تاج شاہی
شہزادوں کی شبستاں میں کھنکتے لمحے
کھڑکی کے پردوں کے پیچھے سے اچھلتے لمحے
شاہراہوں کے اندھیروں میں لڑھکتے لمحے
لمحے بے چہرہ عدم خواب شکستہ لمحے
موسلا دھار برستے لمحے
غار گندم میں سرکتے لمحے
خوف کی پیٹھ ہمکتے لمحے
لمحے بے چہرہ عدم خواب شکستہ لمحے ●●

نظم

تبوک آواز دے رہا ہے
زمیں سے اب جو چپک رہے گا
منافقوں میں شمار ہوگا
لہو کے سورج کی لال آنکھیں
اداس لمحوں کو سونگھتی ہیں
کھجور پکنے کا وقت بھی ہے
سواریاں اور سفر کا سامان ساتھ لے لو
خدا بڑا ہے
بہت بڑا ہے
خدا بڑا ہے
تمھارے اونٹوں کی گردنوں سے
تمام دنیا میں نور پھیلے
تمھارے گھوڑوں کی ہنہناہٹ
تمھاری منزل کی راہ کھولے
بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی
یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہوگی
ہوا میں ہنستا نشان دیکھو
وہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو
ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے
میں اپنے گھوڑوں کی باگ موڑوں
میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں ●●

الف لفظ و معانی سے مبرا

الف لفظ و معانی سے مبرا
الف تنہائی کا روشن ہیولیٰ
الف آزاد آوازوں کے شر سے
الف بے باک ہر عیب و ہنر سے
الف تکمیلی مرکز کا محرک
الف ہر لمحے کے سینے میں دھڑکن
الف صدیوں کے صحرا پر مسلط
الف آبی نہ سیمابی۔ تسلسل
تسلسل سانس کی زنجیر آہنگ
تسلسل خواب کی تعبیر بے رنگ
تسلسل لفظ کی تفسیر فرہنگ ●●

سیب کے پیڑوں کے نیچے

سیب کے پیڑوں کے نیچے
نرم بھیگی گھاس پر
چپکے ہوئے شبنم کے قطروں میں
سلگتے لمس کے سورج کے سائے
خودکشی کرنے سے پہلے
ٹوٹتی نظریں اٹھائے
آسماں سے پوچھتے ہیں
''کون پہلے...؟'' ●●

عینک کے شیشے پر

عینک کے شیشے پر سرکتی چیونٹی
آگے کے پاؤں اوپر ہوا میں اٹھا کر
پچھلے پاؤں پر کھڑی
ہنہناتی ہے گھوڑے کی طرح
عینک کے نیچے دبے اخبار میں
دو ہوائی جہاز ٹکرا جاتے ہیں
مسافروں سے لدی اک کشتی الٹ جاتی ہے
ایک بس کھائی میں گر پڑتی ہے
پانچ بوڑھے فقیر سردی میں مر جاتے ہیں
کوئلہ کان میں پانی بھر جاتا ہے
ریڈیو پکارتا ہے ''پچیس پیسے میں تین...''
عینک کا شیشہ صاف کرتی چیونٹی
آہستہ سے آگے بڑھ جاتی ہے ●●

تنہائی

وہ آنکھوں پر پٹی باندھے پھرتی ہے
دیواروں کا چونا چاٹتی رہتی ہے
خاموشی کے صحراؤں میں اس کے گھر
مرے ہوئے سورج ہیں اس کی چھاتی پر
اس کے بدن کو چھو کر لمحے سال بنے
سال کئی صدیوں میں پورے ہوتے ہیں
وہ آنکھوں پر پٹی باندھے پھرتی ہے ●●

تشہیر بدن تمغہ تمغہ

تشہیر بدن تمغہ تمغہ
لفظوں کی شہادت سے عریاں فانوس شکستہ لمحوں کے
تحریر کھنڈر کی تاریکی رگ رگ میں لہو بن کر دوڑے
بوجہل ابھی تک زندہ ہے
فرعون کے سر میں درد کہاں
دریا میں لہو تحلیل قلم
تلوار معانی کے سر پر
ہاتھوں میں کوئی تصویر نہ ہو
مشرق مشرق مغرب مغرب
غازی کا گھوڑا ہانپ رہا
تشہیر بدن تمغہ تمغہ ●●

نظم

خوں پتھر پہ سرک آیا
گہرا نیلا رنگ ہوا میں ڈوب گیا
جل کنیا کے جسم پہ کالے سانپ کا سایہ لہرایا
دریا دریا زہر چڑھا
گیلی ریت پہ دھوپ نے اپنا نام لکھا
مٹھی میں مچھلی کا آنسو سوکھ گیا
گھوڑوں کی ٹاپوں سے کمرہ گونج اٹھا
خرگوشوں کی آنکھوں سے سورج نکلے
پھر دریا کی ناف میں کشتی ڈوب گئی
کاغذ کے صحرا میں پانی مت ڈھونڈو
احراموں کے دروازے کب کھلتے ہیں
ہینگر پہ کپڑے کی لاش لٹکتی ہے
پربت پربت ننگی روح بھٹکتی ہے
مجھ سے یہ مت پوچھو لوگو میں کیا ہوں
زنگ آلود شہر پہ تھوکنے آیا ہوں ●●

وقت کی پیٹھ پر

وقت کی پیٹھ پر
کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا
شہر کی سیڑھیوں پر سرکتا ہوا
نت نئے
خودکشی کے طریقوں کا موجد بنا
حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی
لمس کی ہڈیاں
چن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لیے
جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو
تمھیں سرخ ہونٹوں کی خیرات
کیسے ملی یہ بتاؤ
ریفریجیٹر میں رکھی ہوئی طشتری میں
میری دونوں آنکھیں برہنہ پڑی تھیں
وہاں تک کسی خواب کے ہاتھ پہونچے نہیں
کبوتر کی آنکھوں میں
ٹوٹے ہوئے آسمانوں کا تنزل نہ دیکھو
بدن کے شکستہ کھنڈر سے نکل بھاگنے کے لیے پھر
تمھاری مدد کی ضرورت ہے مجھ کو ●●

ساتویں پسلی میں پہلی چاندنی

ساتویں پسلی میں پہلی چاندنی
اور تاروں کی اداسی کا جمود
تین دن کی بھوک کا انجام
کالی مسکراہٹ
نرم بھینی گھانس پر
پھیلی ہوئی پرچھائیاں
اور گزرے وقت کا
احساس شرمایا ہوا
مکڑی کے جالے کے اندر آج سورج پھنس گیا ●●

درد تنہائی کی پسلی سے نکل کر آیا

درد تنہائی کی پسلی سے نکل کر آیا
رات کا ہاتھ لگا اور ہوا ٹوٹ گئی
سورج کی آگ میں جھلسا گیا سایہ سایہ
روح کی آنکھ کھلی چاند شکستہ پایا
نیلے آکاش کے نیزوں پہ سیاہی چمکی
وقت کے جسم میں لمحوں کی کمانیں ٹوٹیں
پاؤں میں پھانس چبھی آنکھ میں رستہ نکلا
درد تنہائی کی پسلی سے نکل کر آیا ●●

سائے کی پسلی سے نکلا ہے جسم ترا

سائے کی پسلی سے نکلا ہے جسم ترا
بوسوں کا گیلا پن لفظوں کے ہونٹوں پر
آوازیں چلتی ہیں ہاتھوں میں ہاتھ لیے
کانٹوں نے لمحوں کے خوابوں کو نوچ لیا
ہاتھوں میں تلواریں لے کر وہ آئے تھے
آئے تھے کاٹ گئے معنی کے ناک اور کان
ٹوٹا ہے خون کہیں ڈوبا ہے عکس کہیں
صحرا کی چھاتی پر سورج کا رقص کہیں
سائے کی پسلی سے نکلا ہے جسم ترا ●●

دشت ابہام میں

دشت ابہام میں پگھلے ہوئے خوابوں کا جمود
ٹوٹ گرتی ہوئی لفظوں سے لہو کی بوندیں
جسم کی خوشبو کے سایوں کی مہک افسردہ
خون میں کروٹیں لیتی ہوئی بے نام خلش
سبز تنہائی میں لمحوں کے کھنڈر بے حرکت
بال کھولے ہوئے پھر رات افق سے اتری ●●

شام کی باہیں

خون میں لتھڑی ہوئی شام کی پھیلی باہیں
وقت کے ٹوٹے ہوئے پاؤں میں لمحات کا درد
دور تک بکھری ہوئی زرد افق کی آنتیں
ساحلی جھاگ میں کرنوں کو ڈبوئے کب سے
خودکشی کرنے کنارے پہ کھڑا ہے سورج ●●

نقرئی رات

نقرئی رات کے زہریلے لبوں کی ٹھنڈک
پھر مری شعلگی خون میں آوارہ بنے
رینگتے وقت کی آہٹ سے لرزتے سائے
لمس کے ہاتھ میں افسردہ لہو کی مندی
چاند پھر خواب کی لاشوں کی طرف ڈوب گیا ●●

کھڑکی اندھی ہو چکی ہے

کھڑکی اندھی ہو چکی ہے
دھول کی چادر میں اپنا منھ چھپائے
کالی سڑکیں سو چکی ہیں
دھوپ کی ننگی چڑیلوں کے سلگتے قہقہوں سے
جا بجا پیڑوں کے سائے جل رہے ہیں
میز پر گل دان میں ہنستے ہوئے پھولوں سے
میٹھے لمس کی خوشبو کا جھرنا بہہ رہا ہے
ایک سایہ آئینے کے کان میں کچھ کہہ رہا ہے
عہد رفتہ کی گلہری
خوب صورت دم اٹھائے
روٹی کے ٹکڑے کو دانتوں میں دبائے بھاگتی ہے
ایک مکڑی
مغربی کونے میں جالا بن رہی ہے
شہر خالی ہو رہا ہے
کیا تم اپنی زندگی سے مطمئن ہو؟
ہاں... نہیں ہو
خیر جانے دو... سنو
مسجد کا وہ بوڑھا موذن
خیر کی جانب بلاتا ہے تمھیں
اپنا غم کس سے کہیں ●●

الہام سے اب کیا ہوتا ہے

سورج میں لہو شرمندہ ہے
الفاظ کے کھوکھلے پیکر میں آواز کا سایہ زندہ ہے
مٹی کی ہتھیلی سے روشن
تجسیم شکستہ لمحوں کی
اک آنکھ بنی
اک خواب بنا
پھر منظر منظر تاریکی
بیمار خطابت کا دامن جلتا ہے اندھیری راتوں میں
اور لوگ سحر کے دھوکے میں
منزل کا نشاں بھی بھول گئے
معنی کے کمر پر جھول گئے
چھلکے بکھرے ٹوٹے پھوٹے
لنگڑاتے ہوئے آگے بھاگے
پورب پچھم اتر دکھن
ان پر دیواریں ٹوٹ پڑیں
ملبے میں دبے وہ کہتے ہیں
ہم شاعر ہیں ہم لیکھک ہیں
الہام ہمیں پر ہوتا ہے
الہام ہمیں پر ہوتا ہے
الہام سے اب کیا ہوتا ہے ●●

فاک لینڈ روڈ

زنگ آلود لہو کی نہر
گوشت کا جلتا ہوا اک شہر
نیلے جسموں سے ابلتا خواہشوں کا زہر
بستروں پر ٹوٹتی لذت کی آہٹ
موت کے ہونٹوں پہ کالی مسکراہٹ ●●

مرین ڈرائیو

شہریوں سے تنگ آکر
شور سے دامن چھڑا کر
اونچی اونچی بلڈنگیں
خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آکر کھڑی ہیں ●●

واپس آنے کے لیے

نظر بچا کر جانے والے
میں نے تیری آنکھوں میں
خواہش کے کالے سورج
دیکھ لیے ہیں
واپس آ جا ●●

یہودکان یوس یکرش

یہودیوکان یوس یکرش
یساق یغمایلم یلملم
ہمیغ ہمدہ ہمز ہمانا
ہماس ہم خواب ہاتھ آئے
وریدورخ وحیدواقد
نیاح نوشہ نمام غلہ
مال ماسخ متاب منی
متکامجتازمج مصص
لبان لبنان بس لاہوت
لبیق لبیک لت لجاجت
لہو سے اٹھتا دھواں تو دیکھو ●●

ایک منظر

کالے لفظوں میں لہو کی سازش
رات بھر شہر سلگتا تنہا
دور تک خواب دھندلکا سائے
خوف خیموں کی طنابیں تانے
کسی آغوش کی گرمی کا تصور مبہم
فرش پر خون ابھی تازہ ہے
یا یہ بیتے ہوئے لمحات کا خمیازہ ہے ●●

میں تمھارا منتظر ہوں

خون سے خالی رگوں میں
گوشت کی چادر کے نیچے
ہڈیوں کی سیڑھیوں پر
سانس کی پگڈنڈیوں پر
میں تمھارا منتظر ہوں ●●

آمین

رات کے آخری حصے کی سیاہی گہری
ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہیں دیتا پھر بھی
خواب میں لپٹے ہوئے اندیشے
نیند کے غار میں جاگی آنکھیں
گہری گہرائی میں دھیرے سے اترتا پانی
سہما سہما ہوا ڈرتا پانی
پانی ۔ یخ بستہ ۔ وضو کا پانی
اور خوشبو کے مصلے پہ کوئی سر بہ سجود
خود کلامی کی گھڑی
کپکپاتے ہوئے ہونٹوں پہ تھرکتا ہوا نام
ایک اک لمحے کی آنکھوں میں نمی
ہاتھ اٹھتے ہیں خلاؤں میں دعا دامن گیر
عرش کے نیچے سے چلتے ہیں ہوا کے جھونکے
آسمانوں میں عیاں ہیبت صبح کاذب
نور کی پہلی کرن پھوٹے افق سے ... آمین ●

افسانے

پہلا افسانہ اہم چیک (Czech) فکشن رائٹر کاریل چاپیک کا ہے۔ چاپیک اپنے ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کے لیے معروف ہے۔ اس نے بہترین سائنس فکشن بھی لکھے۔ نقادوں نے اس کا موازنہ ہکسلے اور جارج آرویل جیسے ثقہ ادیبوں کے ساتھ کیا۔ مقبولیت کے اعتبار سے چاپیک کے ڈراموں کو بڑی شہرت ملی لیکن اس کے ناقدین کی رائے میں اس کے ناول تخلیقی اعتبار سے زیادہ اہم ہیں۔ اس کی بیشتر تحریروں میں ایک لطیف طنز کی لہر جاری وساری رہتی ہے جو اس کے افسانوں کو خواندنی بنا دیتی ہے۔ اس کے زیر نظر افسانے میں بھی یہ طنز نمایاں ہے۔ اس افسانے کا ترجمہ سلیم الرحمٰن نے کیا ہے۔ سلیم الرحمٰن ہمیشہ اصل سے قریب رہ کر ترجمہ کرنے کو ترجیح دیتے ہیں، جس سے زبان میں مختلف اسالیب کے رچنے بسنے کے امکانات وسیع ہوجاتے ہیں۔

عرفان احمد عرفی ان دنوں اسلام آباد (پاکستان) میں مقیم ہیں۔ ان کی کہانیاں مسلسل ادبی رسائل میں شائع ہورہی ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے موضوع کی جدت اور مشاہدے کی باریک بینی کے سبب اپنی الگ شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہیں۔

امید ہے کہ قارئین ان دونوں کہانیوں سے محظوظ ہوں گے جن میں کئی طرح کے ذائقے موجود ہیں۔

ا۔ن۔

پانچ روٹیاں

کاریل چاپیک

ترجمہ: محمد سلیم الرحمٰن

مجھے اس سے کیا شکایت ہے؟ بھائی پڑوسی، میں تمھیں صاف صاف بتائے دیتا ہوں۔ بات یہ نہیں کہ مجھے اس کی تعلیمات پر کوئی اعتراض ہے۔ قطعاً نہیں۔ میں نے ایک بار اسے تبلیغ کرتے سنا تھا اور تمھیں بتاؤں، میں آپ اس کے مریدوں میں شامل ہونے سے بال بال بچا۔ اجی میں گھر گیا اور میں نے اپنے چچیرے بھائی سے، وہی جو گھوڑوں کا ساز بناتا ہے، یہ کہا: سن بے، تجھے اس کی باتیں سننی چاہئیں۔ میں تجھے بتا رہا ہوں، وہ اپنے طور سے پیغمبر ہی ہے۔ وہ بڑی پیاری پیاری باتیں کرتا ہے، اور باتیں بھی ایسی کہ نپٹ سچی۔ سن کے سینے میں دل الٹ جاتا ہے۔ اجی خود میری آنکھوں میں آنسو آ گئے اور مجھے یہی بہتر معلوم ہونے لگا کہ اپنی دکان بڑھا کے اس کے پیچھے پیچھے چل پڑوں تا کہ وہ کبھی میری نظر سے اوجھل نہ ہونے پائے۔ اس نے کہا، جو کچھ تمھارے پلے ہے سب خیرات کردو اور میرے پیچھے ہولو۔ اپنے پڑوسی سے محبت کرو، غریبوں کو سہارا دو اور جنھوں نے تمھیں ستایا ہو انھیں معاف کردو، اور اسی طرح کی اور باتیں۔ میں تو ایک معمولی نانبائی ہوں لیکن جب میں نے اسے بولتے سنا تو مجھ میں ایسا عجیب سرور اور سوز جاگا کہ سمجھ میں نہیں آتا اسے کیسے بیان کروں۔ ایک طرح کا بوجھ مجھ پر تھا، ایسا کہ میں شاید نڈھال ہوکر زمین پر ڈھیر ہوجاتا اور رو پڑتا، اور اس کے ساتھ ہی میں نے خود کو ہلکا پھلکا اور شگفتہ محسوس کیا جیسے میرے کندھوں سے ہر بوجھ، سمجھے، میری تمام پریشانیوں اور آزمائشوں کا بوجھ، اتر گیا ہو۔ سو میں نے اپنے چچیرے بھائی سے کہا، ابے گاؤدی، تجھے اپنے اوپر شرم آنی چاہیے۔ جب سنو، تو مال کھینچنے اور مال مارنے کے بارے میں یہی کھٹّیل الٹی سیدھی ہانکتا رہتا ہے کہ لوگ تیرے کتنے مقروض ہیں اور تیرے ذمے کتنا عشر اور ڈنڈ اور سود نکلتا ہے۔ تجھے چاہیے کہ جو کچھ تیرے پاس ہے، وہ غریبوں میں بانٹ دے، اپنے بیوی بچوں کو چھوڑ دے اور اس کے پیچھے ہولے۔

اور جہاں تک بیماروں اور آسیب زدوں کو شفا بخشنے کا تعلق ہے تو مجھے اس بارے میں بھی اس سے کوئی گلہ شکوہ نہیں۔ یہ سچ ہے کہ یہ ایک عجیب اور غیر فطری قوت ہے لیکن جو بھی سہی، یہ تو ہر کسی کو پتا ہے کہ ہمارے اپنے طبیب اتائی ہیں اور جو رومی ڈاکٹر ہیں، وہ بھی ان سے بہتر نہیں ہیں۔ ہمارا تمھارا روپیہ تو ضرور

اینٹھ لیتے ہیں لیکن جب انھیں کوئی جاں بلب مریض دکھانے کو بلایا جائے تو محض کندھے جھٹک کر رہ جاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ذرا پہلے بلانا چاہیے تھا۔ ذرا پہلے! میری بیوی بیچاری دو سال سیلان خون میں مبتلا رہنے کے بعد فوت ہوئی۔ میں اسے ڈاکٹروں کے پاس لیے لیے پھرا۔ تم سوچ نہیں سکتے میرا کتنا روپیہ اٹھ گیا اور کیا مجال جو کسی کے ہاتھوں اسے ذرہ برابر بھی افاقہ ہوا ہو۔ اگر وہ ان دنوں یوں شہر شہر گھوم رہا ہوتا تو میں اس کے سامنے گھٹنوں کے بل جھک جاتا اور کہتا: مولا، اس عورت کو تندرست کر دیجیے! اور وہ اس کے دامن کو چھوتی اور چنگی بھلی ہو جاتی۔ بیچاری نے اتنی مصیبت جھیلی، میں بیان نہیں کر سکتا۔ سو میں اس بات کے حق میں ہوں کہ وہ بیماروں کو تندرست کر دیتا ہے۔ پتا ہے، ڈاکٹروں نے اس کے خلاف طوفان اٹھا رکھا ہے اور کہہ رہے ہیں کہ یہ سب فریب اور ٹھگی ہے اور اگر ان کا بس چلتا تو اسے علاج کرنے سے روک دیتے اور نہ جانے کیا کیا کرتے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس معاملے میں طرح طرح کے مفادات خلط ملط ہیں۔ جو آدمی بھی عوام کی مدد کرنا اور دنیا کو نجات دلانا چاہتا ہے، اسے ہمیشہ کسی نہ کسی کے مفادات سے پنجہ لڑانا پڑتا ہے۔ ہر کسی کو تو خوش کیا نہیں جا سکتا، یہ ممکن ہی نہیں۔ میں کہتا ہوں کہ اسے بیماروں کو تندرست کرنے دو، بلکہ چاہے تو مردوں کو بھی زندہ کر دے۔ لیکن وہ جو پانچ روٹیوں والا معاملہ ہے، اس قسم کی حرکت اسے نہیں کرنی چاہیے تھی۔ بطور نانبائی میں یہ کہتا ہوں کہ یہ نانبائیوں کے ساتھ بڑی ناانصافی ہوئی ہے۔

تم نے پانچ روٹیوں والا واقعہ نہیں سنا؟ حیرت ہے! نانبائی تو سارے اس واقعے کی وجہ سے بالکل آپے سے باہر ہوئے جا رہے ہیں۔ خیر، کہتے ہیں کہ ایک جمِ غفیر اس کے پیچھے پیچھے چلتا ہوا اجاڑ بیابان میں جا پہنچا۔ وہاں اس نے ان لوگوں میں جو روگی تھے، انھیں شفا دی اور جب شام ہو گئی تو اس کے حواری پاس آ کے کہنے لگے، ”یہ اجاڑ بیابان ہے اور وقت زیادہ ہو گیا ہے۔ اس مجمعے کو یہیں سے رخصت کر دیجیے تا کہ یہ دیہات میں جا کر اپنے لیے آذوقہ خرید لیں۔“ لیکن اس نے حواریوں سے کہا، ”انھیں یہاں سے جانے کی ضرورت نہیں۔ تم انھیں کھانا کھلاؤ۔“ اس پر وہ بولے، ”ہمارے پاس تو یہاں کلّھم پانچ روٹیاں اور دو مچھلیاں ہیں۔“ اس نے کہا، ”روٹیاں اور مچھلیاں میرے پاس لے آؤ۔“ اور اس نے مجمعے کو حکم دیا کہ گھاس پر بیٹھ جائے اور پانچوں روٹیاں اور دونوں مچھلیاں اٹھائیں اور آسمان کی طرف نظر اٹھا کر برکت چاہی، لقمہ توڑا اور روٹیاں حواریوں کو تھما دیں اور حواریوں نے مجمعے میں بانٹ دیں اور ان سب نے روٹی کھائی اور رَج گئے اور پھر انھوں نے بچے کھچے ٹکڑے اکٹھے کیے تو ان سے بارہ چنگیریں پوری کی پوری بھر گئیں اور جن مردوں نے وہاں روٹی کھائی، وہ تعداد میں تقریباً پانچ ہزار تھے۔ عورتیں اور بچے اس کے علاوہ تھے۔

تم جانو، بھائی پڑوسی، یہ معاملہ ہی ایسا ہے کہ کوئی نانبائی اس کی تاب نہیں لا سکتا۔ تاب لائے کہاں سے؟ اگر یہی دستور چل نکلا کہ جس کا جی چاہا، پانچ روٹیاں اور دو پدّی سی مچھلیاں لے کے پانچ ہزار آدمیوں کو کھانا کھلا دیا تو پھر نانبائیوں کا کیا بنے گا، مجھے یہ بتاؤ؟ مچھلیوں کی تو خیر ایسی کوئی بات نہیں۔ وہ آپ ہی آپ پانی میں پلتی بڑھتی رہتی ہیں۔ جس کا جی چاہے جا کے انھیں پکڑ لائے۔ لیکن نانبائی کے پاس اس کے سوا چارہ ہی کیا ہے کہ مہنگے داموں میں آٹا اور بالن خریدے، کام بٹانے کے لیے کسی کو نوکر رکھے اور اسے تنخواہ دے۔ اس کی اپنی دکان بھی ہونی چاہیے۔ اسے ٹیکس بھی بھرنا پڑتا ہے اور الّم بھی کرنا ہوتا ہے اور غلّم بھی کرنا

ہوتا ہے، اور یہ سب کچھ بھگت بھگتا چکنے کے بعد اگر چند پیسے بچ رہیں تو وہ یہی دیکھ کر خوش ہو لیتا ہے کہ چلو بھیک مانگ کر کھانے کی نوبت تو نہیں آئی۔ اور وہ... بس نظر اٹھا کے آسمان کو تکا اور پانچ ہزار یا خدا جانے کتنے ہزار آدمیوں کے لیے روٹیاں موجود۔ نہ آٹے کا کوئی مول دینا، نہ کالے کوسوں سے بالن منگوانا، نہ کوئی خرچ، نہ محنت۔ ہاں جی، وہ بے شک لوگوں کو مفت روٹی کھلا سکتا ہے! اور اسے یہ خیال تک نہیں آتا کہ وہ آس پاس کے نانبائیوں کو ان کے گاڑھے پسینے کی کمائی سے محروم کیے دے رہا ہے۔ میں تم سے کہے دیتا ہوں، یہ ناجائز کاروباری مقابلہ ہے اور اسے اس کام سے باز رکھنا چاہیے۔ اگر اسے تندور چلانے کا شوق ہے تو ہماری طرح ٹیکس دیا کرے۔ لوگ ہمارے پاس آ کے کہتے ہیں: یہ کیا، اس سڑیل سی ٹکیا کے اتنے زیادہ دام؟ تمھیں چاہیے کہ یہ تو اس کی طرح مفت میں دیا کرو۔ اور لوگ بتاتے ہیں، اس روٹی کا کیا کہنا: سفید اور پھول سی خوشبودار۔ جی چاہتا ہے کھائے ہی چلے جاؤ۔ اب حالت یہ ہے کہ ہمیں اپنی قیمتیں گرانی پڑ رہی ہیں۔ میں قسم کھا کے کہتا ہوں کہ ہم صرف اس لیے روٹی لاگت سے بھی کم داموں میں بیچ رہے ہیں کہ کہیں دکان ہی نہ بڑھانی پڑ جائے۔ اگر یہ سلسلہ یوں ہی جاری رہا تو نانبائیوں کے کاروبار کا تو پلیتھن نکلا ہی سمجھو۔ میرے سننے میں آیا ہے کہ ایک اور مقام پر اس نے سات روٹیوں اور چند ایک مچھلیوں سے چار ہزار مردوں کو کھانا کھلایا۔ عورتیں اور بچے اس تعداد میں شامل نہیں۔ لیکن اس بار روٹی کے ٹکڑوں سے صرف چار چنگیریں ہی بھریں۔ اس لیے شاید اس کا کاروبار بھی کچھ زیادہ کامیاب ثابت نہیں ہو رہا۔ مگر اس نے ہم نانبائیوں کا کام تو ہمیشہ کے لیے چوپٹ کر دیا ہے۔ اور مجھ سے یہاں اب یہ بھی سن لو کہ یہ سب اس نے اس لیے کیا کہ اسے نانبائیوں سے بیر ہے۔ مچھیرے بھی اس کی وجہ سے دہائی دیتے پھر رہے ہیں۔ لیکن تمھیں پتا ہی ہے کہ وہ مچھلیاں کس قدر مہنگی بیچتے ہیں۔ لوٹ مچائی ہوئی ہے انھوں نے۔ ان کی نسبت ہمارا کاروبار زیادہ کھرا ہے۔

دیکھو جی، بھائی پڑوسی، میں تو محض بوڑھا آدمی ہوں اور ہوں بھی دنیا میں اکیلا۔ نہ بیوی ہے نہ بچے۔ سو مجھے کس چیز کی ضرورت ہے؟ میں نے اپنے نوکر سے کہہ دیا کہ میری دکان تو لے لے اور خود ہی چلا۔ مجھے اپنا کام چمکانے کی کوئی فکر نہیں۔ میں نے کہا، جی تو میرا سچ مچ یہی چاہتا ہے کہ جو نام چار کو آدھی پونی جائیداد میرے پاس ہے، وہ بانٹ چونٹ دوں اور اس کے ساتھ ہو لوں، اور اپنے پڑوسی سے پیار کرنے کی عادت ڈالوں اور وہ سارے کام کر گزروں جن کا وہ پرچار کرتا پھرتا ہے۔ لیکن جب مجھے اس سلوک کا خیال آتا ہے جو اس نے نانبائیوں سے روا رکھا ہے تو میں اپنے آپ سے کہتا ہوں: اونہوں، یہ نہیں! بطور نانبائی مجھے دکھائی دے رہا ہے کہ دنیا کی مغفرت نہیں بلکہ ہمارے دھندے کا پورا پورا ستیاناس ہے۔ مجھے افسوس ہے مگر اسے یہ سب کچھ بے دھڑک کر گزرنے کی اجازت نہیں دے سکتا۔ یہ بات ہی غلط ہے۔

بے شک ہم انانیاس اور گورنر دونوں کے یہاں اس کے خلاف یہ شکایت درج کرا چکے ہیں کہ وہ کاروبار میں رخنہ ڈال رہا ہے اور بغاوت پر اکساتا پھرتا ہے۔ لیکن تمھیں پتا ہی ہے کہ حکام کوئی قدم اٹھاتے اٹھاتے کتنی دیر لگا دیتے ہیں۔ تم تو مجھے جانتے ہو، بھائی پڑوسی، میں صلح کل آدمی ہوں اور مجھے کسی سے جھگڑا مول لینے کا شوق نہیں۔ لیکن اگر اس نے یروشلم میں قدم رکھا تو میں بیچ سڑک میں کھڑے ہو کر پکار پکار کر کہوں گا: ”چڑھا دو سولی پہ اسے! چڑھا دو سولی پہ!“ ♦♦

رئیلٹی شو

عرفان احمد عرفی

اس مرتبہ شہر کے اندر ہی مرکزی اسٹیڈیم کے پہلو میں اوپن تھیٹر کا پنڈال تھا۔ اسٹیڈیم کے مرکزی داخلے کے باہر ہیوی ڈیوٹی روڈ بلاکر ہر گاڑی کی آمد پر آپ ہی آپ زمین کے اندر سے سر اٹھاتا اور سواری کو آگے جانے سے روک دیتا۔ گاڑی کو زمین دوز کیمروں کے اوپر پارک کر دیا جاتا تاکہ کنٹرول روم کے مانیٹروں پر گاڑی کے پیندے کی ہر زاویے سے تصویر دیکھی جا سکے۔ پھر ایک محافظ ہاتھ میں ریفلیکٹر تھامے گاڑی کے گرد چکر کاٹتا اور یقین دہانی کرتا کہ کار کے پہیوں اور بمپروں کے اندر کوئی مشکوک چیز نصب تو نہیں۔ دریں اثنا ایک اور گارڈ کار کا بونٹ کھول کر انجن میں جھانکتا مبادا کوئی بم یا دھماکہ خیز مواد وہاں چھپا ہو۔

پنڈال میں داخلے سے پہلے ہائی پرفارمنس ملٹی زون میٹل ڈی ٹیکٹر خاص طور پر نصب تھا۔ واک تھرو گیٹ میں سے گزرتے ہوئے ہر مرد و زن کے لیے ضروری تھا کہ وہ ہتھیار ڈالنے والوں کی طرح پہلے اپنی جیبیں اور پرس کھنگال کر ان میں موجود دھات سے بنی ہر شے کو گیٹ سے باہر میز پر رکھیں۔ لوگ چابیاں، گھڑیاں، موبائل فون اور بیشتر افراد کمر پر بندھی بیلٹیں بھی کھول کر میز پر رکھ رہے تھے۔ دونوں ہاتھ فضا میں بلند کر کے فرداً فرداً اپنی باری پر سامنے کھڑے ایک اور محافظ کو اپنی تلاشی دیتے اور پنڈال میں داخل ہونے والوں کی قطار میں شامل ہوتے جاتے۔ ایسا لگ رہا تھا تھیٹر میں داخل ہونے سے پہلے بھی ایک سٹریٹ مائم شو پیش کیا جا رہا تھا۔

اس سے اگلا مرحلہ پروڈکشن ٹیم کے زیر انتظام کوٹ چیک کا تھا اور ایک مخصوص میز پر پنڈال میں داخل ہونے والے ہر فرد سے اس کا موبائل فون لے کر جمع کیا جا رہا تھا۔ ایسی صورت حال میں شو کا وقت پر شروع نہ ہونا یقینی متوقع تھا۔ اسٹیڈیم کی انتظامیہ اور سیکورٹی کا عملہ کھیل شروع کرنا چاہتا تھا مگر پروڈکشن کمپنی کی منتظم اعلیٰ مہمان خصوصی کی آمد سے پہلے پردہ اٹھانے کے حق میں نہیں تھی۔ پنڈال جو تماشائیوں سے کھچا کھچ بھر چکا تھا، مضطرب تھا اور سراپا احتجاج تھا کہ کھیل شروع کیا جائے۔ ادھر پروڈکشن ٹیم مہمان خصوصی کے انتظار میں کھیل شروع کرنے سے اجتناب برت رہی تھی۔ آخر پس پردہ اعلان شروع ہو جاتا ہے اور تماشائیوں کو ان کی نشستوں پر بیٹھنے کی تاکید کی جاتی ہے۔ ڈائریکٹر چونکتی ہے کہ بغیر اس کی اجازت کے کھیل

شروع ہونے کا اعلان کیا جا رہا ہے۔ وہ اسی دم پس پردہ مائیک والوں کی طرف لپکتی ہے مگر ساؤنڈ کا کوئی بھی میکروفون زیر استعمال نہیں ہے۔ اسٹیج کے پیچھے سب لوگ حیران ہیں کہ اعلان کون کر رہا ہے اور مائیک کس کی دسترس میں ہے۔ اداکار بہر طور اسٹیج کی دونوں جانب اوٹ میں اپنی پوزیشنیں سنبھالے اسٹیج پر جانے کے اشارے کے منتظر ہیں۔

''معزز مہمانان گرامی! آپ سب کی تشریف آوری کا شکریہ۔ شو تاخیر سے شروع کرنے کی معذرت... تھوڑی ہی دیر میں کھیل شروع ہوا چاہتا ہے... آپ سب سے گزارش ہے کہ اپنی نشستوں پر تشریف رکھیں۔ کھیل کے دوران فوٹو گرافی اور فلمنگ کی اجازت نہیں ہے۔ پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا کے لیے نشستیں مخصوص کر دی گئی ہیں۔ کیمرہ مینوں سے گزارش ہے کہ وہ تصویریں اتارتے ہوئے اسٹیج اور حاضرین کے درمیان مت آئیں۔ آپ کے تعاون کا شکریہ۔ امید ہے آپ آج کی اس میوزیکل کامیڈی سے لطف اندوز ہوں گے...''

ڈائریکٹر کو کچھ سمجھ نہ آ رہی تھی کہ اعلان کون کر رہا ہے۔ اعلان ہوتے ہی تمام روشنیاں بجھ جاتی ہیں۔ گھپ اندھیرا، عجیب سناٹا۔ ایسے لگتا ہے جیسے علاقے میں بجلی چلی گئی ہو۔ اندھیرا اور خاموشی کا بے معنی سا وقفہ، عجیب تجسس اور سنسناہٹ سارے پر چھائی ہے۔ سب کی نظریں اندھیرے میں گڑی ہیں۔ توقع کی جا رہی ہے کہ سامنے اسٹیج پر ابھی کوئی اسپاٹ لائٹ گری کہ گری۔ اچانک... اک زوردار دھماکہ!

پنڈال لرز کر رہ جاتا ہے، قریب کے اسٹیڈیم اور عمارتوں کی کھڑکیوں، دروازوں کے شیشے ایک خوفناک چھناکے سے ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں، تماشائی شدید اندھیرے میں زوردار دھماکہ سن کر اپنی نشستوں سے اچھل جاتے ہیں۔ چیخ پکار، آہ و بکا، ایمبولینسوں اور پولیس کی گاڑیوں کے سائرن۔

''بھاگو...! بھاگو...! بچاؤ...! بچاؤ...!

''اتنی سخت سیکورٹی کے باوجود بھی...؟'' یہ ایک سوال اژدہا بن کر تمام تماشائیوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ کسی کے پاس موبائل فون بھی نہیں جو اس سے ٹارچ کا کام لے سکے۔ پیشتر اس کے کہ پنڈال میں بھگدڑ مچتی، لوگ اتنے شدید اندھیرے میں ایک دوسرے سے ٹکریں مارتے.... اسٹیج پر مدھم مدھم سی روشنی کے دو جگنو ٹمٹماتے ہیں جیسے اداکاروں نے اپنے موبائیل فونوں کی بیٹریوں سے ٹارچ کا کام لیا ہے۔ یکدم تماشائیوں پر کھلتا ہے کہ دھماکہ حقیقی نہیں تھا، پنڈال میں نصب سراؤنڈ ساؤنڈ سسٹم پر چلایا گیا سپیشل آڈیو ایفکیٹ ہے اور پس منظر میں ابھی تک سنائی دیتی چیخ پکار اور سائرنوں کی آوازیں بھی دراصل اسی صوتی تاثر کی باقیات ہیں اور یہ ڈرامے کی پروڈکشن تکنیک کا ایک کامیاب مظاہرہ ہے۔ تماشائیوں کی جان میں جان آتی ہے اگرچہ ان کی ٹانگیں ابھی تک خوف سے کانپ رہی تھیں مگر زور زور سے تالیاں بجا کر کھیل کے اس چونکا دینے والے اور سنسنی خیز آغاز کی داد دیتے ہیں۔ انھیں اپنے آپ پر ہنسی بھی آنا شروع ہو جاتی ہے۔ تماشائی ایک دوسرے کے لیے مذاق کا نشانہ بن کر خوب ہنستے بھی ہیں اور تالیاں بھی بجاتے ہیں۔

''اوئے! تو خیرت سے تو ہے نا...؟''

اسٹیج پر موجود کردار قدرے ساکت ہوکر پہلے تالیوں کے ختم ہونے کا انتظار کرتے ہیں اور پھر اپنے مکالمے شروع کر دیتے ہیں۔

''دھماکہ بہت زوردار تھا... مجھے تو یقین ہو گیا تھا استاد کہ بس اب گئے...''

''یار! دھماکہ تو لگتا ہے ہماری بلڈنگ کے نیچے والی مارکیٹ میں ہوا ہے۔ اسی لیے بجلی بھی چلی گئی ہے۔ آؤ ذرا پتا تو کریں۔ لگتا ہے بہت نقصان ہوا ہوگا...''

دوسرا کردار کانپتے ہاتھوں سے جیب ٹٹول کر ماچس نکالتا ہے اور قریب رکھی ایک ادھوری موم بتی جلاتا ہے جس سے اسٹیج قدرے روشن ہو جاتی ہے۔ اب سب دیکھ سکتے ہیں کہ اسٹیج پر تین کردار ہیں اور تینوں اپنے اپنے موبائل فون سے مختلف نمبر ڈائل کرنے کی کوشش میں ہیں۔

''لگتا ہے کوئی بھی نیٹ ورک کام نہیں کر رہا ہے۔''

مکالمہ ادا کرنے والا بے بسی میں بہت موٹی اور ننگی گالی بکتا ہے۔

''یار!'' ایک جو قدرے بے وقوف دکھائی دے رہا ہے، لرزتے ہوئے لہجے میں کہتا ہے، ''مجھے تو لگتا ہے دھماکہ نیچے مارکیٹ میں نہیں بلکہ نیچے والی منزل میں ہوا ہے''۔

''میرا تو خیال ہے ساتھ والے فلیٹ میں دھماکہ ہوا ہے...''

بیک ڈراپ میں کھڑکی کا چوکھٹا نصب ہے۔ سہما ہوا کردار چوکھٹے میں جھک کر مائم کرتا ہے جیسے باہر جھانک رہا ہو۔

''استاد! نیچے تو دھواں ہی دھواں ہے۔ گرد ہے، غبار ہے۔ کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے۔ مگر یہ کھڑکی کے باہر شیشے کے ساتھ پتہ نہیں کیا چپکا ہوا ہے۔ ذرا دیکھو تو۔ شاید کوئی چمگادڑ ہے جو چپک کر مر گئی ہے۔''

''مستی کے دن ہیں چلو جھومیں اور گائیں ہم۔''

اچانک ایک غل غپاڑے والی دھن فل والیم میں بجنا شروع ہو جاتی ہے۔ تماشائی خوش ہو جاتے ہیں کہ ڈرامہ میوزیکل بھی ہے۔ تماشائیوں کی ٹانگیں گانے کی بیٹ پر تھرکنے لگتی ہیں۔

''نیٹ ورک ٹھیک ہو گیا ہے۔ ظہور کا فون ہے۔''

پتہ چلتا ہے کہ فون کی رِنگ ٹون تھی۔ ''اسپیکر آن کر... تاکہ ہم بھی اس کو سن لیں... وہ پریشان ہوگا، پتہ کرنا چاہتا ہوگا کہ ہم خیریت سے تو ہیں۔''

''ہیلو...''، اسپیکر پر فون کی دوسری جانب سے آواز آتی ہے۔

''میں خیریت سے ہوں۔'' فون کرنے والا کانپتے لہجے میں اپنی خیریت بتا رہا ہے۔

''سوچا تم تینوں کو بتا دوں کہ میں بچ گیا ہوں۔'' وہ ہراساں لہجے میں بات مکمل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

''تُو تو خیریت سے ہی ہوگا میری جان! دھماکہ تو یہاں ہوا ہے۔'' استاد فون پر جھک کر ظہور کو بھی گالی دیتا ہے۔

''کیا...؟ کیا کہہ رہے ہو؟ کیا وہاں تک آواز آئی ہے؟ تم لوگوں نے بھی سنی ہے آواز...؟'' ظہور حیرت سے پوچھتا ہے۔

''یہ تو کیا کہہ رہا ہے؟ ظاہر ہے دھماکہ ہماری طرف ہوا ہے تو آواز ہمیں ہی آئے گی نا...''

''یار دھماکہ تو میرے سامنے والے چوک میں ہوا ہے۔''

''بکواس نہ کر۔ تو شہر کے دوسرے کونے میں ہے اور ہم اس کونے میں۔ ایسے کیسے ممکن ہے کہ دھماکہ وہاں ہوا ہو اور آواز یہاں تک آ رہی ہو۔ یہاں آ کر دیکھ ہماری کھڑکی کے شیشے تک اڑ کر کیا چپکا ہوا ہے؟''

''تمھارے ہاں کتنے بجے دھماکہ ہوا ہے؟''

''یہی کوئی پندرہ منٹ پہلے''

''اوئے! تو یہاں بھی تو پندرہ منٹ پہلے ہی دھماکہ ہوا ہے نا۔''

''ادھر تو بجلی بھی نہیں ہے۔ تو ٹی وی آن کر کے دیکھ۔ اس پر خبر چل رہی ہوگی۔''

''یار ٹی وی پر تو کوئی خبر نہیں۔ لگتا ہے کیبل والے بھی ساتھ ہی اُڑ گئے ہیں۔''

فل والیم میں ایک اور دھم دھماتا ہوا گانا پنڈال میں بیٹھے لوگوں کی ٹانگیں تھرتھرا دیتا ہے۔

''استاد! کال سمندر پار سے ہے۔''

''اچھا ظہور! تجھ سے بعد میں بات کروں گا۔ وہ دوسرے فون پر شیری کا فون ہے۔ اس نے بھی خبر سن لی ہوگی۔''

''ہیلو...'' اوورسیز کال کی کانپتی لرزتی آواز ابھرتی ہے۔

''میں نے سوچا تم لوگوں کو بتا دوں کہ میں خیریت سے ہوں۔ وہاں خبر پہنچ تو گئی ہوگی۔ میں گھر فون کرنے کی کوشش کر رہا ہوں مگر لائن مصروف مل رہی ہے۔ ویسے دھماکہ بہت بڑا تھا مگر میں تو شہر سے خاصا باہر کاؤنٹی میں رہتا ہوں جب کہ دھماکہ ڈاؤن ٹاؤن میں ہوا ہے۔''

''یار! تیرا دماغ تو ٹھیک ہے۔ تو اس دنیا میں بیٹھ کر ہمارا مذاق تو نہیں اڑا رہا ہے۔ دھماکہ تو یہاں ہوا ہے۔ وہاں تک آواز کیسے جا سکتی ہے؟''

''مذاق؟ کیسا مذاق؟ بکومت... پہلے تو میں سمجھا کہ میرے سامنے والے گیس سٹیشن میں حادثہ ہوا ہے۔ یہاں تو علی الصبح کا وقت ہے مگر پھر جب میں نے ریڈیو آن کیا تو پتہ چلا کہ دھماکہ سٹی میں ہوا ہے اور وہ بھی ڈاؤن ٹاؤن میں۔ بہت بڑی تباہی ہوئی ہے۔''

لائن کٹ جاتی ہے۔ تینوں کردار ہکا بکا ہیں۔ پس منظر میں ایمبولینس اور سائرنوں کی آوازیں مستقل آ رہی ہیں، دوڑتے بھاگتے زخمیوں کو بچاتے، درد میں کراہتے، خود پر سے ملبے ہٹاتے مدد کے لیے پکارتے ہجوم کے صوتی اثرات ساؤنڈ سسٹم پر حقیقت کا گمان پیش کر رہے ہیں۔ تینوں کردار اس عجیب و غریب سی صورت حال پر متجسس اور ہراساں ہیں۔

''استاد! یہ کیا بات ہے۔ کوئی پورب میں ہے کہ پچھم میں۔ اس کا یہی دعویٰ ہے کہ دھماکہ اس

کے آس پاس ہوا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ایک ہی وقت میں ہر جگہ دھماکہ ہوا ہے۔''

''ایک ہی وقت میں ہر جگہ... یہ کیسے ممکن ہے؟''

اچانک اسٹیج پر روشنی کِھل اٹھتی ہے۔

''استاد بجلی آگئی ہے۔ ٹھہرو! ابھی سارے سوالوں کے جواب مل جائیں گے۔ ٹی وی آن کرتے ہیں۔''

تینوں کردار ہاتھ میں ریموٹ تھام کر حاضرین کی طرف منھ کر کے اسٹیج پر بیٹھ جاتے ہیں اور پنڈال میں بیٹھے تماشائیوں کی آنکھوں میں آنکھیں گاڑ لیتے ہیں جیسے اپنے سامنے کسی سکرین کو دیکھ رہے ہوں۔ جوں ہی ریمورٹ تھامنے والا بٹن دبانے کو مائم کرتا ہے۔ پنڈال کے چاروں جانب ایک سات بہت سارے میٹل ڈیٹکٹروں کے چیخنے چلانے کی آوازیں آنا شروع ہو جاتی ہیں جیسے سکیننگ مشینوں نے دھات سے بنی کوئی ناقابل قبول شے شناخت کر لی ہو۔ ڈیٹکٹروں کی سیٹیاں سوئیوں کی طرح کانوں میں چبھنے لگتی ہیں۔ اکثریت اپنے کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیتی ہے۔ اگلے ہی لمحے بھاری بھرکم بوٹوں والے بہت سے کردار اسٹیج کا چوبی فرش بجاتے نمودار ہوتے ہیں جن کی شکلیں تماشائیوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں ہینڈ ہیلڈ میٹل ڈیٹکٹر بھی ہیں اور وہ استاد اور اس کے دونوں ساتھیوں کو گھیرے میں لے کر ان کے ہاتھ سے وہ پراپ چھین لیتے ہیں جسے کرداروں نے ریموٹ کنٹرول بنایا ہوا تھا۔ تینوں کردار پراپ کے اس طرح چھن جانے پر منھ کھولے ساکت بیٹھے ہیں۔

پس پردہ اوٹ میں ڈائریکٹر سر تھامے سوچتی رہ جاتی ہے کہ پراپ میں تو روئی بھری تھی۔ اسکیننگ مشینیں کس وجہ سے بول اٹھیں؟ جب کہ میٹل تو پنڈال میں کسی کے پاس بھی نہیں ہے۔

نامعلوم سمت سے کھیل ختم ہونے کا اعلان گونج اٹھتا ہے۔ پس پردہ انتظامیہ پھر چونک اٹھتی ہے کہ مائیک کس کے ہاتھ میں ہے۔ تماشائی اداکاروں کے آخری سلام کا انتظار کیے بغیر اپنی نشستوں سے اٹھ جاتے ہیں۔ غالباً کوئی بھی اپنے موبائل فون کی بازیابی کے لیے قطار میں انتظار کرنا نہیں چاہتا ہے۔ خروج کے راستوں کی راہنمائی کرنے والے تیروں کے نشان تماشائیوں کو عجیب و غریب سی تنگ ہوئی راہداریوں میں لے کر جانے لگتے ہیں جو بھول بھلیوں کی طرح کبھی دائیں اور کبھی بائیں مڑتی جا رہی ہیں۔ تھوڑی دیر بعد کھلتا ہے لوگ اسٹیڈیم میں ہی گول گول گھوم رہے ہیں۔ جب خاصی دیر تک باہر نکلنے کا راستہ مل نہیں پاتا تو تماشائی مشتعل ہو جاتے ہیں جس کے ہاتھ میں جو چیز آتی ہے، وہ اپنے زور اور نشانے کے مطابق توڑ پھوڑ شروع کر دیتا ہے۔ اس بھگدڑ میں ناقابل تلافی جانی اور مالی نقصان ہوتا ہے۔ مہمان خصوصی کی آمد کے لیے جس راہداری میں ریڈ کارپٹ پروٹوکول کا اہتمام تھا، ایگزٹ کے سمے وہ روش خون سے سرخ ہے۔

اس خون ریز بھگدڑ پر قابو پانے کے لیے جب شہر کی انتظامیہ نے اسٹیڈیم کی طرف رخ کیا تو مرکزی داخلے کے باہر ہیوی ڈیوٹی روڈ بلاکر زمین کے اندر سے سر اٹھا رہا تھا اور مائک تھامے وہ شخص اپنے سامنے متحرک کیمرے میں دیکھتا ہوا اس ریئلیٹی شو کی اوپننگ کر رہا تھا جس کے اندر وہ اپنے ناظرین کو تھوڑی ہی دیر بعد لے کر جانے والا تھا۔ ♦♦

محاسبہ

تعزیت نامہ برائے مابعد جدیدیت

تعزیت نامہ برائے مابعد جدیدیت

اس بار اس باب میں ایک ایسے ادبی مسئلہ کو شامل کیا جا رہا ہے جس کا قصہ تقریباً تمام ہو چکا ہے۔ میری مراد مابعد جدیدیت سے ہے۔ جو لوگ عالمی ادب پر گہری نظر رکھتے ہیں، وہ یقیناً میری تائید کریں گے کہ تھیوری ہر محاذ پر ناکام ہو چکی ہے اور اپنا بوریا بستر باندھ کر رخصت بھی ہو چکی۔ مغربی ممالک بطور خاص امریکہ اور برطانیہ میں اب اس کا کوئی نام لیوا بھی باقی نہیں رہا۔ لیکن ہندوستان میں کچھ ''باقیات الصالحات'' ہیں جنھیں اب بھی امید ہے کہ مابعد جدیدیت کو کم سے کم ''بزور بازو'' تو منوایا ہی جا سکتا ہے۔ اردو میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کے علم بردار ہیں اور ان کا کہنا ہے:

> یہ سیاسی مسائل نہیں، یہ فلسفۂ ادب کے مسائل ہیں اور فلسفۂ ادب یعنی تھیوری کی سطح پر طے پا رہے ہیں۔ اردو میں ان مسائل کی تفہیم میں کچھ وقت لگے گا۔ اس لیے کہ جب تک ہم سابقہ مفروضات سے ہاتھ نہیں اٹھائیں گے اور مانوس Categories سے ہٹ کر سوچنے کے لیے (جنھیں ہم نے ایمان کا درجہ دے رکھا ہے) خود کو تیار نہیں کریں گے، ہم برابر مغالطّوں اور خوش فہمیوں کا شکار ہوتے رہیں گے۔

نارنگ کا یہ بیان ان کی کتاب ''ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' میں شامل ہے۔ یہ اقتباس اس خطبے سے ماخوذ ہے جو موصوف نے دسمبر ۱۹۹۵ میں غالب اکادمی، نئی دہلی کی سلور جوبلی کے موقع پر دیا تھا۔ ۱۳ سال پہلے نارنگ صاحب نے یہ امید جتائی تھی کہ ''اردو میں ان مسائل کی تفہیم میں کچھ وقت لگے گا'' لیکن صد حیف کہ اب تک یہ ''مسائل'' توضیح طلب ہیں۔ نارنگ مابعد جدیدیت کی تعبیر و تفہیم اور اردو ادب میں اس کے اطلاق کی وضاحت کرنے سے قاصر رہے ہیں لیکن کم سے کم انھیں ان سوالوں کے جواب ضرور دینے چاہئیں تھے جو گذشتہ دو برسوں سے عمران شاہد بھنڈر ان سے کر رہے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی خاموشی شانِ استغنا کا استعارہ نہیں بلکہ اعتراف جرم کا وسیلہ ضرور نظر آتی ہے۔ آج پوری اردو دنیا کی نظر نارنگ پر ہے اور وہ ان سنگین الزامات پر ان کے جواب کی منتظر ہے جو عمران شاہد نے دلائل اور حوالوں کی مدد سے ان پر لگائے ہیں۔ اصل موضوع پر آنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ قارئین کو سب

ہوں، وہ اس طرح کی حرکت کرے۔ لیکن نارنگ کی مجبوری یہ ہے کہ وہ جب اپنے 'بے پایاں علم' کے ذریعہ عمران شاہد کے دعووں کو مسترد نہ کر سکے تو 'بزور بازو' جواب دینے پر آمادہ ہو گئے۔ پتہ نہیں، 'ارادت مندان نارنگ' کا حیدر قریشی کا خط پڑھ کر کیا ردعمل ہوگا؟ ممکن ہے کہ ساجد رشید جیسے نارنگ کے حمایتی ایک بار پھر یہ الزام جڑ دیں کہ نارنگ ''ہندو'' ہیں، اس لیے انھیں سارق ثابت کیا جا رہا ہے اور اس طرح ایک بار پھر اس ایشو کو بھی فرقہ وارانہ رنگ دینے کی کوشش کی جائے۔

قارئین کو یاد ہوگا کہ ہم گذشتہ دو شماروں میں عمران شاہد بھنڈر کے دو مضامین شائع کر چکے ہیں جن کا اس قضیے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ میں نے گذشتہ شمارے میں قارئین کے استفسار پر عمران شاہد کا ایک مختصر تعارف بھی پیش کیا تھا جس پر صحافی اور ادیب شمیم طارق کا ایک طویل خط ہمیں موصول ہوا ہے، جو من و عن شائع کیا جا رہا ہے۔ دراصل یہی خط اس سنگین ادبی مسئلے کو اس باب میں شامل کرنے کا بنیادی محرک بھی ہے۔

شمیم طارق نے گوپی چند نارنگ کا دفاع کرتے ہوئے کہا ہے کہ 'الزام تراشی کسی قلم کار کا ادبی تعارف نہیں بن سکتی'۔ حیرت ہے کہ شمیم طارق جیسا پڑھا لکھا اور غیر جانب دار شخص عمران شاہد بھنڈر کے ان مضامین کو اب تک صرف ''الزام تراشی'' کے خانے میں رکھنا چاہتا ہے، جب کہ مذکورہ مضامین میں نارنگ کے ذریعہ کیے گئے سرقے کو حوالوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ شمیم طارق، نارنگ کی مذکورہ کتاب میں شامل دیباچہ پیش کرتے ہیں، جو کچھ یوں ہے کہ ''افکار و خیالات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و ترسیل البتہ میری ہے''۔ اب اگر نارنگ کی اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ان فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے افکار و نظریات کو ان کی متنازعہ کتاب میں سے خارج کر دیا جائے تو ہاتھ میں شاید صرف گرد پوش ہی باقی رہ جائے گا۔

کسی کی فکری کاوشوں سے اثر قبول کرنا یا انھیں بطور استدلال اپنے کام میں لانا برا نہیں ہے۔ حتیٰ کہ کسی مضمون یا کتاب سے بعض حصوں کو مستعار لینا بھی جرم نہیں ہے۔ بس شرط اتنی ہے کہ اصل مضمون یا کتاب کا حوالہ متن کے ساتھ دے دیا جائے اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو عبارتوں کے ساتھ واوین کا التزام رکھا جائے اور حاشیے پر یا مضمون کے آخر میں وضاحتی نوٹ دے کا اصل ماخذ کا اعلان کر دیا جائے۔ یہ طریقہ ان لوگوں کا ہے جو لکھنے اور پڑھنے کی Ethics کا لحاظ رکھتے ہیں اور اپنی ذمہ داریوں کو سمجھتے ہیں۔ لیکن صد حیف کہ 'اردو زبان و ادب اور تنقید و تحقیق کی با اعتبار اور باوقار شخصیت' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جنھوں نے مغربی مفکرین کی تحریروں سے صفحے کے صفحے اور پیراگراف بغیر حوالوں اور وضاحتی نوٹ کے اغوا کر لیے اور انھیں اپنی ملکیت بنا کر قارئین کے سامنے پیش کر دیا، ان کے دفاع کے لیے شمیم طارق جواز جوئی کر رہے ہیں۔

میری سمجھ میں ایک بات اور نہیں آئی کہ شمیم طارق نے نارنگ کی فضیلت اور عمران شاہد کے الزام کو بے بنیاد ثابت کرنے کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی کو تیسرے فریق کی حیثیت سے کیوں پیش کیا؟ اگر فاروقی نے نارنگ کی اس کتاب کو 'بین العلومی کارنامہ' کبھی کہا بھی تھا تو اس سے عمران شاہد کے دعوے کی تکذیب کیسے ہو جاتی ہے؟ ممکن ہے کہ فاروقی نے اس وقت ان مفکرین کو نہ پڑھا ہو جن کی کتابوں سے نارنگ نے سرقہ کیا ہے، ورنہ ''شب خون خبر نامہ'' میں عمران شاہد کے مذکورہ مضامین کے اقتباسات شائع کر کے وہ

ہوں، وہ اس طرح کی حرکت کرے۔ لیکن نارنگ کی مجبوری یہ ہے کہ وہ جب اپنے 'بے پایاں علم' کے ذریعہ عمران شاہد کے دعووں کو مسترد نہ کر سکے تو 'بزورِ بازو' جواب دینے پر آمادہ ہو گئے۔ پتہ نہیں، 'ارادت مندان نارنگ' کا حیدر قریشی کا خط پڑھ کر کیا ردِ عمل ہوگا؟ ممکن ہے کہ ساجد رشید جیسے نارنگ کے حمایتی ایک بار پھر یہ الزام جڑ دیں کہ نارنگ ''ہندو'' ہیں، اس لیے انھیں سارق ثابت کیا جا رہا ہے اور اس طرح ایک بار پھر اس ایشو کو بھی فرقہ وارانہ رنگ دینے کی کوشش کی جائے۔

قارئین کو یاد ہوگا کہ ہم گذشتہ دو شماروں میں عمران شاہد بھنڈر کے دو مضامین شائع کر چکے ہیں جن کا اس قضیے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ میں نے گذشتہ شمارے میں قارئین کے استفسار پر عمران شاہد کا ایک مختصر تعارف بھی پیش کیا تھا جس پر صحافی اور ادیب شمیم طارق کا ایک طویل خط ہمیں موصول ہوا ہے، جو من وعن شائع کیا جا رہا ہے۔ دراصل یہی خط اس سنگین ادبی مسئلے کو اس باب میں شامل کرنے کا بنیادی محرک بھی ہے۔

شمیم طارق نے گوپی چند نارنگ کا دفاع کرتے ہوئے کہا ہے کہ 'الزام تراشی کسی قلم کار کا ادبی تعارف نہیں بن سکتی'۔ حیرت ہے کہ شمیم طارق جیسا پڑھا لکھا اور غیر جانب دار شخص عمران شاہد بھنڈر کے ان مضامین کو اب تک صرف ''الزام تراشی'' کے خانے میں رکھنا چاہتا ہے، جب کہ مذکورہ مضامین میں نارنگ کے ذریعہ کیے گئے سرقے کو حوالوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ شمیم طارق، نارنگ کی مذکورہ کتاب میں شامل دیباچہ پیش کرتے ہیں، جو کچھ یوں ہے کہ ''افکار و خیالات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و ترسیل البتہ میری ہے''۔ اب اگر نارنگ کی اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ان فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے افکار و نظریات کو ان کی متنازعہ کتاب میں سے خارج کر دیا جائے تو ہاتھ میں شاید صرف گرد پوش ہی باقی رہ جائے گا۔

کسی کی فکری کاوشوں سے اثر قبول کرنا یا انھیں بطور استدلال اپنے کام میں لانا برا نہیں ہے۔ حتیٰ کہ کسی مضمون یا کتاب سے بعض حصوں کو مستعار لینا بھی جرم نہیں ہے۔ بس شرط اتنی ہے کہ اصل مضمون یا کتاب کا حوالہ متن کے ساتھ دے دیا جائے اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو عبارتوں کے ساتھ واوین کا التزام رکھا جائے اور حاشیے پر یا مضمون کے آخر میں وضاحتی نوٹ دے کا اصل ماخذ کا اعلان کر دیا جائے۔ یہ طریقہ ان لوگوں کا ہے جو لکھنے اور پڑھنے کی Ethics کا لحاظ رکھتے ہیں اور اپنی ذمہ داریوں کو سمجھتے ہیں۔ لیکن صد حیف کہ 'اردو زبان و ادب اور تنقید و تحقیق کی با اعتبار اور با وقار شخصیت' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جنھوں نے مغربی مفکرین کی تحریروں سے صفحے کے صفحے اور پیراگراف بغیر حوالوں اور وضاحتی نوٹ کے اغوا کر لیے اور انھیں اپنی ملکیت بنا کر قارئین کے سامنے پیش کر دیا، ان کے دفاع کے لیے شمیم طارق جواز جوئی کر رہے ہیں۔

میری سمجھ میں ایک بات اور نہیں آئی کہ شمیم طارق نے نارنگ کی فضیلت اور عمران شاہد کے الزام کو بے بنیاد ثابت کرنے کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی کو تیسرے فریق کی حیثیت سے کیوں پیش کیا؟ اگر فاروقی نے نارنگ کی اس کتاب کو 'بین العلومی کارنامہ' کبھی کہا بھی تھا تو اس سے عمران شاہد کے دعوے کی تکذیب کیسے ہو جاتی ہے؟ ممکن ہے کہ فاروقی نے اس وقت ان مفکرین کو نہ پڑھا ہو جن کی کتابوں سے نارنگ نے سرقہ کیا ہے، ورنہ ''شب خون خبر نامہ'' میں عمران شاہد کے مذکورہ مضامین کے اقتباسات شائع کر کے وہ

اپنے ہی قول کو کیوں ردّ کرتے؟ اس ضمن میں تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ اگر شمیم طارق، نارنگ کے دفاع کے لیے فاروقی کا یہ بیان معتبر سمجھتے ہیں تو پھر فاروقی کے ان بیانات کے بارے میں موصوف کا ردِ عمل میں ضرور جاننا چاہوں گا جن میں نارنگ کی مختلف ادبی اور غیر ادبی دھاندلیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ کیا شمیم طارق ان بیانات کو بھی سند تسلیم کرتے ہیں جس طرح فاروقی کے اس بیان کو انھوں نے بطور سند پیش کیا ہے؟

اب رہی شمیم طارق کی یہ بات کہ 'الزام تراشی کسی قلم کار کا ادبی تعارف نہیں بن سکتی'، تو انھیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ عمران شاہد بھنڈر نے کسی غزل یا نظم یا افسانے کے سرقے کا انکشاف نہیں کیا ہے بلکہ گذشتہ صدی کے سب سے بڑے ادبی اور علمی سرقے کو اس صدی میں Expose کیا ہے اور اس کے لیے انھوں نے مابعد جدیدیت ہی نہیں دیگر علوم کے مفکرین کی کتابوں کو کھنگالا، جو آسان کام نہیں ہے۔ شمیم طارق نے اپنے خط میں ایک دلچسپ بات یہ بتائی کہ ''جن سیکڑوں کتابوں کا حوالہ بار بار آیا ہے، ان پر ستارے کا نشان ہے''۔ عمران شاہد کا مقالہ شاید ان کی نظروں سے گذرا نہیں ہے یا پھر ان کے لگائے گئے الزامات کی تصدیق شمیم طارق نے نارنگ کی متنازعہ کتاب سے نہیں کی ورنہ انھیں معلوم ہوتا کہ عمران شاہد جن صفحات اور پیراگراف کو سرقہ کہہ رہے ہیں، وہاں نہ تو ستارے کا نشان ہے، نہ ہی چاند اور سورج کا۔

نارنگ کی خوبیوں کو بیان کرتے ہوئے شمیم طارق اتنے جذباتی ہو جاتے ہیں کہ وہ یہ بھی کہنے سے نہیں چوکتے کہ ''ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مسائل کو پانی کر دیتے ہیں اور ان کی بات دل میں اتر جاتی ہے''۔ اس کے بعد وہ شاہد بھنڈر کے حق میں دعا کے لیے ہاتھ اٹھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''بھنڈر صاحب کو اللہ توفیق دے تو بجائے منفی چیزوں کے وہ نارنگ صاحب سے بڑا کام کر کے دکھائیں۔ اردو میں کام کرنے والوں کی بڑی ضرورت ہے''۔

نارنگ کی خوبیوں پر پانی پھیرنے والے عمران شاہد کے کارنامے کو منفی کہہ کر شمیم طارق نے ایک طرح سے ''سرقہ'' جیسی لعنت کا دفاع کیا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ نارنگ کی اس مذموم حرکت کی مذمت کرتے اور عمران شاہد کے شکر گذار ہوتے، انھوں نے ''مثبت'' اور ''منفی'' کی تعریف ہی بدل ڈالی۔ کیا شمیم طارق یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمیں اس طرح کے اخلاقی جرم سے چشم پوشی کرنی چاہیے؟ کیا انھیں یہ نہیں پتہ کہ نارنگ کی اس حرکت سے عالمی ادب میں ہندوستان اور اردو زبان پر کیا منفی اثرات مرتب ہوں گے؟ کیا انھیں یہ نہیں معلوم کہ پاکستان کے جامعات میں اب نارنگ کی دوسری کتابوں کو بھی چھانا پھٹکا جانے لگا ہے؟ کیا شمیم طارق یہ چاہتے ہیں کہ اس روش کی حمایت کر کے اردو میں اس چلن کو عام کر دیا جائے اور ان کا پردہ فاش کرنے والوں کو ہی مطعون کیا جائے؟

شمیم طارق میرے اور ''اثبات'' کے سچے خیر خواہوں میں شمار ہوتے ہیں لیکن اس کے عوض حق بینی اور حق شناسی کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ انھیں یہ تو معلوم ہی ہوگا کہ عمران شاہد بھنڈر سے بہت پہلے فضیل جعفری نے اپنے ایک طویل مضمون میں اشارہ کر دیا تھا کہ مذکورہ کتاب نارنگ کی تصنیف نہیں تالیف ہے۔ سکندر احمد نے تو نارنگ کی تمام کتابوں کا محاسبہ کر ڈالا اور اعداد و شمار سے بتا دیا تھا کہ نارنگ کی کتنی

کتابیں تصنیف ہیں، کتنی تالیف ہیں، کتنے تراجم ہیں اور کتنی مرتبہ ہیں۔

شمیم طارق نے اپنے خط میں ایک سوال بھی اٹھایا ہے کہ ''ایک زبان سے دوسری زبان میں سرقہ کرنے والے میں اتنی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ ایک زبان سے تھیوری کا سرقہ کر کے کسی دوسری زبان کے فن پارے کا تجزیہ کر سکے...''۔ ان کی اس بات نے مجھے چونکا دیا، کیوں کہ انھوں نے بہت ہی معقول سوال اٹھایا ہے۔ میں نے سوچا کہ اگر نارنگ کی متنازعہ کتاب سرقے کا نتیجہ ہے تو پھر یقیناً ان کی بقیہ کتابیں بھی تضادات کا شکار ہوں گی جن میں انھوں نے مابعد جدیدیت کا تجزیہ پیش کیا ہے اور جواب تک سرقے کے الزام سے مبرّا ہیں۔ میں نے فون پر عمران شاہد سے بات کی تو انھوں نے اپنی زیر تکمیل کتاب میں سے وہ باب مجھے فوراً ارسال کر دیا جس میں انھوں نے نارنگ کی دوسری کتابوں پر گرفت کی ہے۔ اس مضمون کو پڑھ کر اس بات کی ایک بار پھر تصدیق ہو جاتی ہے کہ نارنگ نے مابعد جدیدیت کو سمجھا ہی نہیں ہے، لہٰذا ان کی بقیہ کتابوں میں تضادات کا ایک سلسلہ ہے جو یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ وہ مابعد جدیدیت تو دور، فلسفے کے ابجد سے بھی واقف نہیں ہیں۔ زیر نظر شمارے میں عمران شاہد کا یہ مضمون اس لیے زیادہ توجہ طلب ہو جاتا ہے کہ اس بار نارنگ کی دوسری کتابیں زد میں ہیں جن کی مدد سے صاحب مضمون نے ایک طرف تو نارنگ کی ''مابعد جدید علم برداری'' پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے، دوسری طرف انھوں نے یہ بھی دکھا دیا کہ نارنگ چونکہ سارق ہیں، اس لیے وہ مابعد جدیدیت کو Assimilate نہیں کر پائے جس کے نتیجے میں یہ تضادات نظر آ رہے ہیں۔

فضیل جعفری کا زیر نظر مضمون اگرچہ ''ذہن جدید'' میں دو قسطوں میں شائع ہو چکا ہے لیکن اس خیال سے اس کی دوسری قسط کو شامل اشاعت کر لیا گیا ہے کہ اس مضمون سے بھی ہمیں نارنگ کے فکری تضادات کو قریب سے دیکھنے میں مدد ملتی ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ عمران شاہد کی زبان فلسفیانہ ہے (کیوں کہ وہ بنیادی طور پر فلسفے کے ہی آدمی ہیں) جب کہ فضیل جعفری کا مضمون اردو قارئین کو پیش نظر رکھ کر رقم کیا گیا ہے۔

حیدر قریشی کی صحافتی دیانت داری پر، میں انھیں سلام کرتا ہوں۔ اس کے عوض انھیں جو قیمت چکانی پڑی، میں اس کی مذمت کرتا ہوں اور انھیں یقین دلاتا ہوں کہ ''اثبات'' اور اردو دنیا کے تمام دیانت دار، مخلص اور انصاف پسند قارئین اس آزمائشی گھڑی میں ان کے ساتھ ہیں۔

قارئین! آپ کا کیا خیال ہے؟

ا۔ن۔

کرگس کا جہاں اور ہے...(مدیر کے نام ایک کھلا خط)

شمیم طارق

''اثبات'' کے دونوں شمارے موصول ہوئے۔ آپ نے اس کے اجرا کی تقریب میں خلوص سے مدعو کیا تھا مگر میں شریک نہیں ہو سکا تھا۔ کسی مدیر کے ناراض ہو جانے کے لیے یہی ایک وجہ کافی تھی مگر یہی نہیں کہ آپ ناراض نہیں ہوئے بلکہ آپ نے دوسرے شمارے میں غالب اکیڈمی، نئی دہلی میں دیے ہوئے میرے خطبے کے ایک حصے کو بھی شائع کیا، ممنون ہوں۔ دونوں شمارے ایک ساتھ زیر مطالعہ ہیں، کیوں کہ پہلا شمارہ بہت تاخیر سے ملا تھا۔ پیشکش اور مشمولات کے اعتبار سے دونوں ہی شمارے آپ کے ستھرے ذوق اور خوش سلیقگی کے مظہر ہیں۔ آپ کے اندر اتنا اچھا مدیر چھپا بیٹھا تھا، اس کا اندازہ شاید ہی کسی کو رہا ہو لیکن اب لوگوں کو آپ کی صلاحیت کا اندازہ ہو گیا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ رسالہ جاری رکھنے کے ساتھ نظر بد سے بچاؤ کی تدبیر بھی کرتے رہیں۔ اردو دنیا میں بدنظروں کی کمی نہیں ہے۔

آپ نے اچھا کیا کہ پہلے ہی شمارے میں باور کرا دیا کہ برا مضمون لکھنے، شائع کرنے اور پڑھنے سے بہتر ہے کہ پرانے مگر معیاری مضامین شائع کر کے اہل ذوق کے ذہن اور زبان کی صحت و سلامتی کی کوشش کی جائے۔ پریم چند کا مضمون ''اردو میں فرعونیت'' بار بار پڑھے جانے کا متقاضی ہے، کیوں کہ ایسے لوگ اب بھی موجود ہیں جن میں ''اشتعال انگیز تحریر کا خداداد ملکہ ہے''۔ کچھ نئے مضامین بھی اچھے ہیں لیکن شعری حصہ بہت کمزور ہے۔ بشمول شمس الرحمٰن فاروقی جن کی رفیقۂ حیات کی یاد میں یہ شمارہ ترتیب دیا گیا ہے، کسی شاعر کا کلام متاثر نہیں کرتا۔ غالب نے اپنی بیگم کے بھانجے کے انتقال پر اور حالی نے دلّی کے اجڑنے پر جو اشعار کہے تھے، وہ آج بھی پڑھنے والوں کو سوگوار بنا دیتے ہیں۔ جاں نثار اختر کی بعض نظموں میں صفیہ اختر کی یاد اس طرح جذب ہے کہ ان نظموں کے پڑھنے والے ایک عجیب سی کیفیت میں ڈوب کر حرف و لفظ میں بسی ہوئی دل کی دھڑکنیں بھی سن لیتے ہیں۔ آوارہ سلطان پوری نے جن کا چند برس پیشتر ممبرا (تھانہ) میں انتقال ہوا، اپنی اہلیہ کے انتقال پر چند شعر کہے تھے اور جب وہ ان شعروں کو نشستوں میں سناتے تھے تو شعرا اور سامعین کی آنکھیں چھلک جاتی تھیں۔ اقبال کی نظم ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' تو اردو ادب کا شاہ کار ہے۔ فاروقی صاحب کے اشعار میں ایسی کوئی کیفیت نہیں ہے جو پڑھنے یا سننے والوں کو متاثر کرے۔ البتہ ان کے

مضمون ''اواخر صدی میں تنقید پر غور وخوض'' میں ایک بہت اہم نشان دہی یہ کی گئی ہے کہ ''آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب خاص کر امریکہ میں لکھی جارہی ہیں ان کی اوسط زندگی دو چار برس سے زیادہ نہیں''۔ اس جملے میں یہ تلقین موجود ہے کہ ہم اردو والوں کو آنکھ بند کر کے مغرب کی تقلید کرنے کے بجائے اپنی مٹی، ماحول اور مزاج سے ہم رشتہ رہنا چاہیے۔لیکن یہ بات بھی کھل کر کہنا چاہیے کہ اردو میں شائع ہونے والی کتابوں کی اکثریت بھی ایسی کتابوں کی ہے جن کی زندگی دو چار برس تو کیا دو چار دن سے بھی زیادہ نہیں ہوتی۔نوادرات کا سلسلہ بہت مفید ہے۔

عمران شاہد بھنڈر کو آپ نے دونوں شماروں میں جگہ دی ہے مگر ان کے دونوں مضامین پڑھ کر آنکھوں میں اس بوڑھی عورت کی شبیہ گھوم جاتی ہے جو اپنی گٹھری سنبھالتی ہے تو خود گر جاتی ہے اور خود کو سنبھالتی ہے تو گٹھری گر جاتی ہے۔موصوف موضوع پر قابو رکھنے کے بجائے موضوع کے سامنے بے قابو ہو گئے ہیں۔ ''اقبال اور لینن'' کے عنوان سے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اس کا کوئی تعلق اقبال کی اس نظم سے پیدا ہونے والے تاثر یا تفہیم سے نہیں ہے جس کا عنوان ''لینن خدا کے حضور میں'' ہے۔اس نظم میں۔

ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگ نجات
یہ علم یہ حکمت یہ تدبیر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات

جیسے شعروں کے ساتھ۔

وہ قوم کہ فیضان سماوی سے ہو محروم
حد اس کے کمالات کی ہے برق وبخارات

ایسے شعر کیوں کہے ہیں؟ اس کا جواب کمیونسٹ اور غیر کمیونسٹ اہل قلم کی تحریروں میں موجود ہے۔کمیونزم میں مذہب کی مخالفت کا ایک خاص پس منظر ہے۔بعد والوں نے یا انتہا پسندوں نے اس پس منظر کا لحاظ نہیں رکھا ہے۔میکسم گورکی کے ناول ''ماں'' کی ہیروئن ایک روز چھپ کر حضرت عیسیٰؑ (Jesus) کی تصویر کا بوسہ لے رہی ہوتی ہے کہ اس کا بیٹا آجاتا ہے جو لامذہب ہو چکا ہے۔''ماں'' اس سے Jesus کی تصویر چھپانے کی کوشش کرتی ہے تو بیٹا کہتا ہے کہ اس کی ضرورت نہیں ہے۔''میں اس Jesus کا مخالف نہیں ہوں جس سے آپ پیار کرتی ہیں۔میں تو غریبوں کا خون چوسنے والے Jesus کا مخالف ہوں''۔عمران شاہد بھنڈر اگر اقبال کے خطوط اور بال جبریل کی تین نظموں ''لینن خدا کے حضور میں''، ''فرشتوں کا گیت'' اور ''فرمان خدا'' ایک ساتھ پڑھتے تو انھیں مغالطہ نہ ہوتا۔پہلی نظم میں اقبال نے لینن کی زبان سے خدا کے وجود کا اقرار کروانے کے بعد سرمایہ دارانہ نظام پر سخت تنقید کی ہے۔یہ اشعار ابہام سے پاک ہیں، ان میں برہنہ گفتاری کا مظاہرہ کیا ہے، اس کے باوجود ان اشعار میں بلا کی شعریت ہے۔نظم کا اختتام اس سوال پر ہوتا ہے:

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

اس کے بعد کی نظم میں فرشتے اللہ رب العزت سے عرض کرتے ہیں کہ دنیا اور انسانیت کی ابھی تکمیل نہیں ہوئی ہے۔ان کی تکمیل اس وقت ہوگی جب استحصال کا خاتمہ ہوگا۔

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی
نقش گر ازل ترا نقش ہے ناتمام ابھی
خلق خدا کی گھات میں رند وفقیہ میر وپیر
تیرے جہاں میں ہے وہی گردش صبح وشام ابھی
تیرے امیر مال مست تیرے فقیر حال مست
بندہ ہے کوچہ گرد ابھی خواجہ بلند بام ابھی

تیسری نظم میں استحصال نظام کے خاتمے کے لیے نازل ہونے والے ''فرمان خدا'' کو نظم کیا گیا ہے۔

اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخ امرا کے درودیوار ہلا دو
سلطانی جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقش کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

لیکن اقبال کو اس حقیقت کا احساس ہے کہ وہ غیر طبقاتی نظام جو فرمان خدا کے نتیجے میں قائم کیا گیا ہو، وہ مذہب وروحانیت سے خالی نہیں ہوسکتا۔اس لیے اس نظم کا اختتام اس شعر پر کیا ہے۔

میں ناخوش وبیزار ہوں مرمر کی سلوں سے
میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو

سنگ مرمر اور مٹی کے حرم کہہ کر اقبال نے مذہبی لوگوں میں بھی طبقہ واریت کے موجود ہونے کی نشان دہی کی ہے یعنی اشتراکی جمہوریت اور اسلامی روحانیت میں دنیا کا مستقبل تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔انھوں نے ایک جگہ لکھا بھی ہے کہ ''اگر بالشوزم میں خدا کی ہستی کا اقرار شامل کرلیا جائے تو بالشوزم اسلام کے بہت قریب آجاتا ہے''۔نظم کا فنی تجزیہ یا تنقیدی مطالعہ آسان کام نہیں ہے۔جناب فضیل جعفری کا مضمون ''یادیں۔ایک جائزہ'' اگرچہ عجلت میں لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے، اس کے باوجود عمران شاہد بھنڈر کو یہ سمجھانے کے لیے کافی ہے کہ نظم کا فنی تجزیہ کس کو کہتے ہیں یا کسی نظم کے توسط سے شاعر کے مطلع فکر واحساس تک رسائی کی کیا صورت ہوسکتی ہے؟

''جدلیات، شعور اور مابعد جدیدیت'' پر اردو میں کئی مضمون شائع ہو چکے ہیں۔دوسرے شمارے

میں شامل عمران شاہد بھنڈر کے مضمون میں موضوع کا ہر جزو ان کی گرفت سے باہر ہے۔ آپ نے ان کے تعارف میں لکھا ہے کہ ''یہ وہی عمران شاہد بھنڈر ہیں جنھوں نے ابھی کچھ عرصہ پہلے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ پر سرقے کا الزام لگایا تھا''۔ اس تعارف کی ضرورت شاید اس لیے پیش آئی کہ آپ بھی ان کے مضامین کے بارے میں کوئی اچھا جملہ لکھنے سے قاصر تھے مگر مشکل یہ ہے کہ الزام تراشی کسی قلم کار کا ادبی تعارف نہیں بن سکتی، نہ ہی الزام تراشی کی بنیاد پر کسی قلم کار کی ادبی حیثیت کو تسلیم کرایا جا سکتا ہے۔

اردو زبان و ادب اور تنقید و تحقیق کے اس با اعتبار اور باوقار شخصیت (یہاں مکتوب نگار کی مراد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے ہے: مدیر) کے خلاف جنھیں شمس الرحمٰن فاروقی نے یقین دلایا ہے کہ:

> کسی فن پارے کو ہم کیا سمجھ کر پڑھیں؟ اس میں کس طرح کے معنی کی کارفرمائی ہے؟ فن پارہ جو کچھ بہ ظاہر کہہ رہا ہے، اس کے پیچھے بھی کوئی بات ہے یا نہیں؟ کیا فن پارے کا کوئی داخلی نظام بھی ہے جو اس کے ظاہر سے بہ ظاہر کوئی خاص علاقہ نہیں رکھتا، لیکن جو دراصل اس کا اصل مفہوم ہے۔ اس آخری سوال سے جن نقادوں نے بحث کی ہے، ان کو وضعیاتی Structuralist کہا جاتا ہے۔ آپ نے وضعیاتی طریقۂ کار تو نہیں استعمال کیا ہے لیکن ہر باخبر نقاد کی طرح آپ نے وضعیاتی نقادوں کی بصیرت سے فائدہ ضرور اٹھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے بعض افسانوں میں اساطیری معنویت کا جو مطالعہ آپ نے پیش کیا ہے، وہ اردو میں اپنی مثال آپ ہے۔ ممکن ہے آپ کی تشریح سے پورا اتفاق نہ کیا جائے لیکن بیدی کے افسانوں میں معنویت تلاش کرنے کے سلسلے میں آپ کا یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے... لسانیات اور تاریخ ادب اور ترجمہ بھی وہ میدان ہیں جن میں آپ دور دور تک تنہا نظر آتے ہیں۔ ہمارے اکثر معاصر یہاں آپ کے ہم عنان و ہم رکاب تو کیا، آپ کے رہوار قلم کے پیچھے پیچھے بھی نہیں چل سکتے۔

کیا یہ شان دار اعتراف حقیقت سرقہ کرنے والے کی عزت افزائی کے لیے ہے؟ ایک بات اور عرض کر دوں کہ ایک زبان سے دوسری زبان میں سرقہ کرنے والے میں اتنی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ ایک زبان سے تھیوری کا سرقہ کر کے کسی دوسری زبان کے فن پارے کا تجزیہ کر سکے مگر نارنگ صاحب نے نہ صرف یہ فنی تجزیہ کیا ہے بلکہ فاروقی صاحب سے داد بھی پائی ہے کہ ''بیدی کے افسانوں میں معنویت تلاش کرنے کے سلسلے میں آپ کا یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے''۔

سرقہ کا الزام لگانا بہت آسان ہے۔ اقبال پر نہ صرف الزام عائد کیا گیا بلکہ بیدل اور قرۃ العین طاہرہ کے مصرعوں کی نشان دہی بھی کی گئی لیکن ایسا کرنے والے مرتے گئے، اقبال کا اقبال بلند تر ہوتا رہا۔ پروفیسر نارنگ کے خلاف الزام تراشی بھی دھوپ میں برف کا باٹ ثابت ہوگی۔ انھوں نے اپنی کتاب کے دیباچے میں صاف صاف لکھ دیا ہے کہ ''افکار و خیالات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و ترسیل البتہ میری ہے''۔ کتاب کا انتساب بھی ان مفکرین اور نظریہ سازوں کے نام کیا ہے جن سے استفادہ کیا گیا ہے اور مفکرین بھی محض مغرب کے نہیں ہیں، مشرقی مفکرین بھی ہیں۔ میری نظر سے جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک خط گزر چکا ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ ''یہ ایک بین العلومی کتاب ہے جس کی قدر زمانہ کرے گا''۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کی ایک سطر سطر سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس سے مباحث کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ہر باب کے ساتھ کتابیات کا بھی اندراج ہے۔ جن سیکڑوں کتابوں کا حوالہ بار بار آیا ہے، ان پر ستارے کا نشان ہے۔ نارنگ صاحب نے تو یہ بھی لکھ دیا ہے کہ جو کچھ بن پڑا، میں نے کیا۔ بعد میں آنے والے مجھ سے بہتر کام کریں گے۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مسائل کو پانی کر دیتے ہیں اور ان کی بات دل میں اتر جاتی ہے۔ بھنڈر صاحب کو اللہ توفیق دے تو بجائے منفی چیز کے وہ نارنگ صاحب سے بڑا کام کر کے دکھائیں۔ اردو میں کام کرنے والوں کی بڑی ضرورت ہے۔

مجھے یقین ہے کہ ''اثبات'' جس کا نقش ثانی، نقش اول سے بہتر ہے، اردو کی ادبی صحافت کو نیا معیار و مزاج عطا کرے گا۔ چھینٹا کشی کرنے اور غلاضت اچھالنے والے تو بہت ہیں۔ انھیں گندگی میں پڑے رہنے دیجیے۔ دوسروں پر اچھالنے کے لیے بھی گندگی ہاتھ لگانا پڑتا ہے جو آپ نہیں کر سکتے۔ اس لیے اپنے جہان تازہ کو تعفن اور گندگی سے پاک رکھیے۔ اقبال کے لفظوں میں 'کرگس کا جہاں اور ہے شاہیں کا جہاں اور'۔ ♦♦

فکری رہبری چھیننے کی کوشش؟

جہاں تک جدیدیت پسند ادب کا تعلق ہے، اس کے نظریہ داں شمس الرحمٰن فاروقی ہی ہیں۔ انھوں نے اپنے رسالہ ''شب خون'' کے ذریعہ جدیدیت کے رجحان کو جس طرح پروان چڑھایا ہے، اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں شبہ نہیں کہ نارنگ جی نے بھی اس رجحان کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ہے لیکن فاروقی سے زیادہ نہیں۔ اور پھر نارنگ جو کسی ادبی نظریے یا موقف پر ٹھہرے رہنے کے قائل بھی نہیں، وہ جدیدیت کے احاطہ سے نکل کر ساختیات کے میدان میں داخل ہو گئے اور وہاں ایک عرصہ گزارنے کے بعد اب مابعد جدیدیت کا نظریہ لے کر حاضر ہوئے ہیں۔ کہیں یہ شمس الرحمٰن فاروقی سے نئے ادیبوں کی فکری رہبری چھیننے کی کوشش تو نہیں؟

شہزاد منظر [''نیا ورق''(ممبئی)، شمارہ نمبر ۳]

''جدید ادب'' کے شمارہ نمبر۱۲ کی کہانی

(ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب کی مہربانی در مہربانی)

حیدر قریشی

''جدید ادب'' کے شمارہ نمبر۱۲ بابت جنوری تا دسمبر۲۰۰۹ کی اشاعت اکتوبر۲۰۰۸ میں ہو رہی تھی۔ جدید ادب کو عام طور پر معلنہ تاریخ سے دو ماہ پہلے چھپوانے کی کوشش کرتا ہوں تا کہ بحری ڈاک سے بیرون برصغیر کے پیکٹ بروقت پہنچ جائیں۔ جدید ادب کبھی انڈیا سے چھپوا لیتا ہوں، کبھی پاکستان سے۔ گزشتہ چار شمارے (نمبر۸،۹،۱۰،۱۱) جو ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی کے مصطفیٰ کمال پاشا صاحب نے شائع کیے، وہ اشاعت کے لحاظ سے بتدریج بہترین ہو رہے تھے۔ اس لیے مجھے ان کے ذریعہ ہی یہ کام کرانا اچھا لگ رہا تھا۔ ان کا کام کرنے کا انداز پروفیشنل ہے، بحیثیت پبلشر مجھے پاشا صاحب بہت اچھے لگے ہیں۔ شمارہ نمبر۱۲ کی سیٹنگ کر کے میں نے فائنل فائلز انہیں بھیج دیں۔ اکتوبر میں ہی ۲۸۸ صفحات کا رسالہ چھپ گیا، لیکن بائنڈنگ ہونے سے پہلے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب نے پبلشر پر قانونی چارہ جوئی کا دباؤ ڈال دیا۔ پاشا صاحب کی مجبوری بجا تھی کہ وہ اشاعتی امور میں تو اچھا پروفیشنل کام کر سکتے تھے لیکن کسی قانونی جھگڑے میں الجھنا ان کے لیے ٹھیک نہ تھا۔ سو اس کے نتیجہ میں چھپا ہوا جدید ادب بائنڈنگ سے روک لیا گیا۔ نارنگ صاحب کا تقاضہ تھا کہ ان کے خلاف جدید ادب میں کچھ بھی نہیں شائع ہو۔ لیکن جدید ادب شمارہ نمبر۱۲ کی اشاعت میں ڈاکٹر نارنگ صاحب کی طرف سے ناجائز دباؤ کی روداد بعد میں، پہلے ان کی ناراضی کی وجہ جان لیں۔

جدید ادب کے شمارہ ۹، ۱۰ اور ۱۱ میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی شہرہ آفاق تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے بارے میں عمران شاہد بھنڈر کے تین مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ میں نے جدید ادب کے صفحات پر عمران شاہد بھنڈر کے مندرجات اور سرقہ کے سنگین الزام سے بریت کے لیے نارنگ صاحب کو کھلی پیش کش کی کہ وہ جو بھی جواب لکھیں گے، اسے من وعن شائع کیا جائے گا۔ لیکن انھوں نے جہاں خود کو ''چہ دلاور است دزدے کہ بکف چراغ دارد'' کی جیتی جاگتی مثال بنایا وہاں اب انھوں نے ''چوری اور سینہ زوری'' کا بھی کھلا ثبوت فراہم کر دیا ہے۔ علمی اختلاف رائے کسی سے بھی کیا جا سکتا ہے اور اس کے

لیے دلیل سے کام لینا پڑتا ہے۔ لیکن جب جواب بن نہ پڑے تو پھر انسان اپنی سماجی و سیاسی حیثیت سے فائدہ اٹھا کر دلیل کا جواب پتھر سے دیتا ہے۔ نارنگ صاحب نے اب یہی کیا ہے۔

جہاں دلیل کو پتھر سے توڑنا ٹھہرا
وہ شہرِ سنگ دلاں سخت امتحان میں ہے

اپنے کھلے سرقوں کا نارنگ صاحب کے پاس کوئی جواب نہ تھا۔ کیتھرین بیلسی، جولیا کرسٹوفر، کرسٹوفر نورس، ٹیری ایگلٹن، رامن سیلڈن، جان سٹرک، جیسے مغربی مصنفین کی کتابوں سے پیراگرافس کے پیراگرافس چوری کر لینے کا جواب نارنگ صاحب کے ذمہ ہے۔ ٹیرنس ہاکس کی کتاب Structuralism and Semiotics پیراگرافس کے معمولی سے ادل بدل کے ساتھ پوری کی پوری اپنی شاہکار ''تصنیف'' ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں شامل کر لی۔ Selden, Raman کی کتاب Contemporary Literary Theory سے اتنے صفحات چوری کیے کہ ہر اقتباس کے ساتھ سرقہ شدہ اقتباس دینا محال ہو گیا۔ سرقہ کی نشاندہی کے لیے جدید ادب شمارہ ۱۱ کے صفحہ نمبر ۸۰ پر اصل کتاب اور نارنگ صاحب کی شاہکار کتاب کے صفحات نمبرز کی نشاندہی پر اکتفا کرنا پڑا۔ مذکورہ سرقہ شدہ صفحات کا یہاں بھی حوالہ دے دیتا ہوں۔

رامن سیلڈن کی کتاب کے صفحات	گوپی چند نارنگ کی کتاب کے سرقہ شدہ صفحات
۲۷ تا ۴۲	۷۹ تا ۱۰۶
۴۹ تا ۷۰	۲۸۸ تا ۳۲۹
۱۴۹ تا ۱۵۸	۲۳۴ تا ۲۴۰
۸۶ تا ۱۰۳	۲۴۳ تا ۲۶۷

جس کتاب کی پیشانی پر اس قسم کے الفاظ جگمگا رہے ہوں:

پروفیسر نارنگ کی اب تک کی علمی و ادبی کتابوں میں سب سے وقیع اور فکر انگیز کام
نئی ادبی تھیوری ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کا مکمل اور مستند تعارف اور تجزیہ

اور جس کا علمی پوسٹ مارٹم شرمناک سرقوں کو کھول کر سامنے لے آئے، اس کے بعد نارنگ صاحب نے اپنا دفاع تو کیا کرنا تھا، جدید ادب کی اشاعت میں رخنہ ڈالنے کی سازش شروع کر دی۔ یہاں یہ مان لینا چاہیے کہ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' نارنگ صاحب کی اب تک کی علمی و ادبی کتابوں میں سب سے اہم کتاب ہے۔ اگر اس کتاب کو عمران شاہد بھنڈر نے مغربی کتابوں کا سرقہ ثابت کر دیا ہے تو نارنگ صاحب کی باقی کتابوں کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے؟ اور ان کی یہ شاہکار ''تصنیف'' تو ''نئی ادبی تھیوری ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کا مکمل سرقہ'' ثابت ہو چکی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب سارق تو اتنے دلیر ہیں ہی کہ چراغ ہتھیلی پر لے کر سرقہ کر چکے ہیں اور یہ بھول گئے کہ اس سائبر ایج میں کہیں بھی کچھ چھپا ہوا نہیں رہ گیا۔ لیکن وہ چوری کے ساتھ سینہ زوری

بھی کررہے ہیں اوراس میں بھی انہیں امتیاز حاصل ہو گیا ہے۔

جدید ادب کے شمارہ نمبر ۸ سے لے کر شمارہ نمبر ۱۱ تک سب ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی والوں نے شائع کیے اور بڑے اچھے طریقے سے شائع کیے۔شمارہ نمبر ۱۲ بھی اشاعت کے لیے انہیں بھیجا گیا۔رسالہ شائع ہو گیا لیکن اس کو ریلیز کرنے میں نارنگ صاحب رکاوٹ بن گئے۔پہلے کہا گیا کہ اس شمارہ میں سے نارنگ صاحب کے خلاف میٹر کو حذف کیا جائے۔میں نے بتایا کہ اس شمارہ میں نارنگ صاحب کے سرقوں کی نشاندہی کرنے والا کوئی مضمون شامل نہیں ہے البتہ بعض قارئین نے اپنا ملا جلا ردِعمل دیا ہے۔نارنگ صاحب سے کہیں کہ اس بار اسے برداشت کرلیں۔آئندہ یا آپ کی مجبوری کا خیال رکھوں گا یا پھر کوئی اور پبلشر ڈھونڈ لوں گا۔لیکن پاشا صاحب کی طرف سے اصرار رہا کہ ایسا میٹر بھی حذف کیا جائے۔چنانچہ مجھے خطوط کے صفحات پر شامل تمام خطوط میں سے وہ حصے حذف کرنا پڑے جن میں قارئین ادب نے نارنگ صاحب کے سرقوں کی داد دی تھی۔اس کے نتیجہ میں ڈیڑھ صفحات سے کچھ کم خالی جگہ بچ گئی۔صفحہ کی بچی ہوئی جگہ پر میں نے یہ نوٹ دے دیا

ضروری نوٹ: آخری مرحلہ میں خطوط کے صفحات میں سے محترمہ حمیدہ معین رضوی صاحبہ کا خط اشاعت سے روکنا پڑا۔دیگر خطوط میں بھی بہت سے حصے حذف کرنا پڑے۔وجہ...ابھی ناگفتنی ہے۔قارئین کرام دعا کریں کہ اب رسالہ جرمنی سے ہی شائع کرنے کے قابل ہو جاؤں...پھر آزادیٔ اظہار کا کوئی مسئلہ درپیش نہ ہوگا۔انشاءاللہ!...آخری مرحلہ کی سنسر شپ کے باعث اس شمارہ کا ایک صفحہ خالی بچ گیا تو اس پر اپنی دو تازہ غزلیں شامل کر رہا ہوں۔

حیدر قریشی

اور ایک صفحہ پر اپنی دو تازہ غزلیں شامل کر دیں۔ان غزلوں میں پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

جتنے سیاہ کار تھے نردوش ہو گئے

ہم سر جھکا کے شرم سے خاموش ہو گئے

آخری سولہ صفحات کی ان پیج فائل فائنل کر کے پاشا صاحب کو بھیج دی تو بعد میں اس مطلع کی وجہ سے خیال آیا کہ نارنگ صاحب غزل کے اس مطلع کو بھی خود پر نہ محمول کر لیں۔چنانچہ میں نے پھر از خود اس غزل کو حذف کر کے ایک اور غزل شامل کر دی۔اور پاشا صاحب کو بھی لکھ دیا کہ اس وجہ سے یہ غزل بھی حذف کر رہا ہوں۔اتنی احتیاط کے باوجود میں نے پاشا صاحب سے کہا کہ اب اگر شمارہ ۱۲ میں کہیں نارنگ صاحب کے بارے میں کچھ ہلکا پھلکا سا لکھا ہوا رہ گیا ہو تو انہیں کہیے کہ اسے برداشت کر لیں۔چنانچہ خطوط کے صفحات کی فائل کے سولہ صفحات کی کاپی دوبارہ اشاعت پذیر ہوئی۔رسالہ کی جلد بندی ہو گئی اور ایک بار پھر''آزادیٔ اظہار''کے علمبردار ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی سنسر شپ کا فیصلہ صادر کر دیا کہ اس میں دہلی یونیورسٹی کے علی جاوید صاحب کا جو خط شامل ہے، اسے بھی حذف کرایا جائے۔یہ انتہائی تکلیف دہ سنسر شپ

تھی لیکن میں نہ صرف اس کے لیے بھی راضی ہو گیا بلکہ ایک روز پہلے ۲۷ اکتوبر کو موصول ہونے والے سلیم آغا قزلباش کے ایک خط کا اقتباس متبادل کے طور پر بھیج دیا۔سلیم آغا کا اضافہ کردہ خط جو علی جاوید کے خط کو حذف کر کے شامل کرنا پڑا، وہ یہاں پیش ہے:

جدید ادب کا شمارہ نمبر ۱۱ نظر نواز ہوا۔تازہ شمارے کے مشمولات سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو ادب کی متعدد اصناف نظم ونثر کو مذکورہ شمارے میں جگہ دی گئی ہے تاہم انشائیہ کی عدم موجودگی نے تشنگی کا احساس دلایا۔آپ خود بھی معیاری انشائیے باقاعدگی سے لکھتے رہے ہیں، اس حوالے سے انشائیے کو''جدید ادب''کے ہر تازہ شمارے میں جگہ ملنی چاہئے...آپ کے ''سدھارتھ''پر تحریر کردہ تجزیاتی مطالعے نے بعض ایسے گوشوں کو اجاگر کیا ہے جو کم از کم میرے لیے بالکل نئے ہیں۔اس قدر عمدہ تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے پر میری جانب سے مبارکباد قبول فرمائیے۔

سلیم آغا قزلباش (وزیر کوٹ۔سرگودھا)

چنانچہ خطوط کے صفحات کی سولہ صفحات کی فائل تیسری بار اس ترمیم کے ساتھ شائع کی گئی کہ علی جاوید کا خط حذف کر کے، اس کی جگہ سلیم آغا قزلباش کا خط شامل کیا گیا۔قطع نظر اس سے کہ نارنگ صاحب دہلی میں بیٹھے ہوئے علی جاوید کو تو روکنے کی ہمت نہیں رکھتے لیکن جدید ادب میں چھپا ہوا ان کا خط حذف کرانے کے لیے پاشا صاحب پر ہر طرح کا دباؤ ڈالتے ہیں۔میری طرف سے اتنی لچک دکھائے جانے کے باوجود ڈاکٹر گوپی چند کی تشفی نہیں ہوئی۔چنانچہ اس کے باوجود رسالہ کو ریلیز نہیں کیا گیا۔میں نے مجبوری کی صورت میں جتنی لچک دکھانا تھی، دکھا دی۔اس کے بعد میرے پاس ایک ہی راستہ تھا کہ پاشا صاحب کی مجبوریوں کا خیال کرتے ہوئے کسی اور پبلشر سے رابطہ کروں۔لیکن کچھ پاشا صاحب کی ہمت سے اور کچھ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب کی مہربانی سے پھر رسالہ ریلیز کرنے کی اجازت دے دی گئی اور اب جدید ادب کا شمارہ نمبر ۱۲ جنوری ۲۰۰۹ء سے پہلے نومبر کی آخری تاریخوں ہی میں پاکستان اور جرمنی میں پہنچ چکا ہے۔

مجھے نارنگ صاحب کی ذہنی حالت پر بھی کچھ شک ہونے لگا ہے۔وہ شمارہ ۹، ۱۰ اور ۱۱ کے تفصیلی مضامین کو تو جیسے تیسے برداشت کر گئے لیکن چند ہلکے پھلکے سے تنقیدی ردِعمل پر اتنے گھبرا گئے کہ بار بار سنسر کرتے چلے گئے۔یہ خطوط کچھ ایسے خطرناک نہ تھے۔ریکارڈ کے طور پر وہ سارے خطوط یہاں درج کر رہا ہوں جنہیں سنسر کرنے کا اعزاز بخشا گیا۔بعض خطوط میں سے صرف نارنگ صاحب کا نام حذف کر دیا گیا اور باقی جملہ ویسے رہنے دیا گیا تو وہ اسی پر خوش ہو گئے۔سو جن خطوط میں سے صرف نارنگ صاحب کا نام حذف کیا گیا اور باقی جملے چھاپ دیئے گئے، انہیں بھی شامل کر رہا ہوں البتہ ان کے سنسر شدہ حصوں کو گہرا کر کے نمایاں کر دیا ہے۔

جدید ادب کے شمارہ نمبر ۱۲ کے سنسر شدہ خطوط:

The article of Imran Shahid Bhender in Jadeedadab.com is indeed an eye opener. We are very well familiar with many other qualities of Narang sahib but this aspect is particulary interesting.Anyway, this is very unfortunate and plagiarism should be discouraged and condemned at every level. To achieve this goal I think wider publicity should be given to such cases.I am writing this letter to request you to allow us to reproduce the article in a new quarterly journal launched from Delhi. The journal 'Behs-o-Mubahisa' is started by a group of teachers and writers from Delhi. Asif Azmi is its editor and publisher. If you allow us, we would also like to have the matter as inpage file. I hope you would do this favour. However, if the permission is required from Imran shahid sahib, I would request you to send his email ID .

علی جاوید (دہلی)

گوپی چند نارنگ سے **متعلق** عمران شاہد کی مفصل اور مدلل تحریر ہر لحاظ سے لائق مطالعہ ہے۔ بلا شبہ مصنف کا لہجہ کہیں کہیں پر کچھ زیادہ ہی درشت ہوگیا ہے، تاہم تحریر کی افادیت (بلکہ حقانیت) سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور اس کی بازگشت اردو دنیا میں دیر اور دور تک سنی جا سکے گی۔ حیرت ہے کہ **گوپی چند نارنگ** جیسا جہاں دیدہ اور زیرک نقاد اس دھوکے میں کیسے آ گیا کہ سرقے کا یہ معاملہ ہمیشہ صیغۂ راز میں ہی رہے گا! ایسا لگتا ہے کہ **نارنگ** صاحب نے اردو والوں کو کچھ زیادہ ہی Underestimate کرلیا اور دھوکا کھا گئے۔ ایک طرف عمران شاہد بھنڈر کی صریح، واضح اور مدلل تحریر ہے (جس کا تحقیقی اعتراف محترمہ شبانہ یوسف (برمنگھم) نے اپنے مراسلے میں کیا ہے) تو

دوسری جانب ڈاکٹر نارنگ کی 'شان استغنا' سے پُر خاموشی، ......اب ایسے میں سرقے کی بات کو کیوں کر نظر انداز کیا جاسکتا ہے! اس سلسلے میں کاوش عباسی کے مراسلے کے ساتھ آپ نے جو ادارتی نوٹ لگایا ہے اس کی برجستگی مجھے بہت پسند آئی۔ دراصل آپ نے ہم اردو والوں کی دُکھتی رگ پر انگلی رکھ دی ہے۔ ابھی کچھ دنوں پہلے کی بات ہے گیان چند جین کی کتاب 'ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو ادب' پر اردو عوام الناس نے صدائے احتجاج بلند کیا تو چند ایک کو چھوڑ کر ہمارے بیشتر ادیبوں نے اس معاملے میں (تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے) ایسی ''پراسرار خاموشی'' اختیار کر لی کہ اس کی گونج آج تک سنی جاسکتی ہے۔ اور اسکے بنیادی اسباب وہی تھے جن کا ذکر آپ نے اپنے ادارتی نوٹ میں کیا ہے۔

ارشد کمال (دہلی)

ایک بار پھر عمران شاہد بھنڈر کا مضمون **گوپی چند نارنگ** کے سرقہ کے بارے میں پڑھنے کو ملا۔ انھوں نے اس مضمون میں اس کے سرقے کے بارے میں مزید شواہد پیش کئے۔ حالانکہ بات تو پہلے ہی مضمون کے ساتھ واضح ہوگئی تھی۔ اور شاید عمران صاحب کو اس بات کا علم ہوگا کہ پاکستان اور بھارت میں یہ کوئی نئی بات بھی نہیں۔ یہاں تو شروع سے یہ کام چلا آرہا ہے۔ آپ انیس جیلانی اور اس کے باپ کی مبارک اردو لائبریری کو تو جانتے ہیں۔ انیس جیلانی نے اپنے باپ کے نام نوازش نامے کے ساتھ جو خط چھاپے ہیں۔ اس میں نوح ناروی صاحب بھی اپنا ایک دیوان فروخت کرنے لئے پیشکش لئے بیٹھے ہیں۔ اس طرح کی ادبی جعل سازی کے خلاف تو آپ نے ایک لمبی قلمی جدوجہد بھی کی ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ پنجاب یونیورسٹی لاہور اور زکریا یونیورسٹی ملتان کے کئی پروفیسروں (لیکچرار نہیں) کے پی۔ ایچ ڈی کے تھیسیز چوری کے نکلے ہیں۔ جو انھوں نے باہر کے ملکوں میں جا کر سرکاری خرچوں پر چوری کیے تھے۔ ایسے پروفیسروں میں کئی برطرف ہو گئے ہیں اور کئی کے خلاف کاروائیاں چل رہی ہیں۔ میں یہ بھی ذاتی طور پر جانتا ہوں کہ بہت سے پرفیسروں کی کتابیں جن پر ان کے نام چھپے ہیں ان کے ایم۔ اے۔ ایم۔ فل اور پی ایچ ڈی سٹوڈنٹس کی تحقیقات کا نتیجہ ہیں۔ بات کچھ لمبی ہوگئی ہے **دراصل میں بھنڈر صاحب سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ وہ اب نارنگ صاحب**

کی کسی اور کتاب کا جائزہ لیں مثال کے طور پر اردو زبان اور لسانیات وغیرہ کا اور اس میں دیکھیں کہ نارنگ صاحب نے کن کن پر ہاتھ صاف کیا ہے۔ آخری باب خاص طور پر قابل ملاحظہ ہے۔

اسلم رسولپوری - جام پور

رسالہ مل گیا۔ ابھی اچھی طرح نہیں پڑھا ہے۔ عمران شاہد کا مضمون بہت معلومات افزا ہے۔ ہائی ڈیگا اور ڈریدا اس عہد کے بہت بڑے بورژوا اثری اور استعماری مقاصد کے آلۂ کار ہیں، اس سے بڑا یہ سچ ہے کہ ہمارے عہد کے ''بڑے نقاد'' عموماً خود ساختہ بڑے ہیں۔ اور مغربی افکار کے، زہریلے مقاصد کو، اس میں پوشیدہ ایجنڈے کو صحیح طور پہ سمجھے بغیر پنڈت بن کر پڑھانے لگتے ہیں، اور اذیت کی بات یہ ہے کہ اگر آپ عام آدمی کی نہیں خواص کے بھی ذہنی افق کو وسعت دینا چاہیں اور انھیں باخبر کرنا چاہیں تو اس قسم کا سوال کیا جاتا ہے کہ مغربی تنقیدی کلیات سے ہمارا کیا کام؟ اگر اکثریت ایسے لوگوں کی ہو جو جہالت اوڑھے رکھنے پہ بضد ہوں تو نارنگ صاحب جیسے پنڈت خدائے تنقید نہ بنیں تو کیا کریں۔ میرے اپنے ایک مضمون ''قاری کی ردعمل تنقید کیا ہے'' (مطبوعہ سہ ماہی تجدید نو۔ لاہور، شمارہ اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء) کا تعلق اس بات سے تھا کہ مغرب میں ادب سیاسی مقاصد کے لیے کیسے استعمال ہوتا ہے۔ اور قاری کے ردعمل کی تنقید اسی سلسلے کی کڑی کیسے ہے؟

اسی رویے کے خلاف ایڈورڈ سعید نے اشارہ کیا ہے کہ دانشوروں کو مکتبی، اور ادارتی منتظمین کا غلام نہیں ہونا چاہیے۔ مابعد جدیدیت ایک مجہول نقطۂ نظر تھا مگر ہمارے ہاں نقادوں نے بزعم خود خوب میدان مارے، بغیر جانے کہ اس تحریک کا مقصد نئی استعماریت کا فروغ تھا۔ عمران شاہد کے نارنگ صاحب پہ اعتراضات سے مجھے پورا اتفاق ہے اس لیے بھی کہ میں نے گزشتہ سال ڈریدا اور فیمنزم کے گٹھ جوڑ پہ ایک مضمون لکھا تھا اس سلسلے میں تنقیدی نظریات کی پوری تاریخ پڑھی تھی۔ اور وہ دماغ میں تازہ ہے، ایک دلچسپ بات اور بھی ہے کہ مجھے ایک قریبی جاننے والے نے بتایا کہ نارنگ صاحب سربیٹن کی لائبریری میں بیٹھ کر اردو تنقید پہ کوئی کتاب لکھا کرتے تھے۔ مجھے بہت حیرت یوں ہوئی کہ اردو کی ایک کتاب بھی ہمارے علاقے کی لائبریری میں نہیں تھی۔ میں نے مقامی ایم پی سے مل کر جنگ اخبار لگوایا تھا اور تب سے یہاں چند اردو

کی کتابیں رکھی جانے لگیں ہیں۔ تو یقیناً وہ ان دنوں اردو کی نہیں انگریزی کی کتاب ترجمہ کر رہے تھے اور یہاں اردو کتابیں آنے سے بہت پہلے نارنگ صاحب اپنی علمیت کے شہرۂ آفاق پہ پہنچ چکے تھے۔
انگریزی کی کوئی کتاب بھی کچھ پیسے دے کر منگوائی جاسکتی ہے جو انڈیا میں نہیں ملے گی۔ اگرچہ کاپی رائٹ کا قانون یہاں موجود ہے تاہم انڈیا پاکستان میں آپ پوری کتاب اپنے نام سے چھپوالیں کوئی کچھ نہیں کرسکتا۔ پاکستان میں لوگوں نے نارنگ صاحب سے اس سرقے کے بارے میں پوچھا تھا مگر انھوں کوئی جواب نہیں دیا، جس سے عمران صاحب کے الزامات کو تقویت ملتی ہے۔ ویسے نارنگ صاحب کو یقین ہے کہ انڈیا میں کوئی ان کا کچھ بگاڑ نہیں سکتا۔ ان کی علمیت کا بت تو پاکستان میں بہت اونچے مقام پہ ہے۔ جب لوگوں کو براہ راست پڑھنے کے بجائے دوسروں کا ملغوبہ مل جائے اور شاعری میں تک بندی معراج ادب قرار دی جائے تو سب کچھ ممکن ہے۔ لوگ آئے دن ڈاکٹریٹ کرتے ہیں اور دوسروں کے خیالات کو دوبارہ پیش کردیتے ہیں۔ کسی کو پتہ نہیں چلتا۔

حمیدہ معین رضوی (لندن)

جدید ادب شمارہ نو (۹) شمارہ دس (۱۰) اور شمارہ گیارہ (۱۱) میں جناب گوپی چند نارنگ پر جناب عمران شاہد بھنڈر کے مضامین کا ہنگامہ۔ آپ کے ادارتی نوٹ اور جوئیہ صاحب کا ردعمل یہ سب خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔ جناب عمران شاہد بھنڈر نے اپنے انکشافات کو بڑے مدلل طریقہ سے اقتباسات اور حوالوں کے ساتھ پیش کرتے ہوئے مغربی مفکرین کی نقالی اور سرقے کو ہی نارنگ کی ادبی شناخت ثابت کردیا ہے۔ اس سلسلہ میں محترمہ شبانہ یوسف نے ان تمام کتب تک رسائی حاصل کی جن کا حوالہ بھنڈر صاحب نے اپنے مضمون میں دیا۔ محترمہ کا تفصیلی خط شمارہ نمبر گیارہ بے حد اہم گواہی پیش کرتا ہے۔ جس کے بعد شک وشبہے کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ اب اس بحث نے نیا دروازہ کھول دیا ہے۔ فی الوقت نارنگ صاحب کی مجرمانہ خاموشی پر ہنسی آرہی ہے۔ ردعمل کے طور پر جاوید حیدر جوئیہ صاحب کا مضمون نفس مضمون سے ہٹ کر ذاتیات کو نشانہ بناتے ہوئے مخالفت برائے مخالفت کا ایک نمونہ پیش کرتا ہے۔ آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا...

تنہا تما پوری (تماپور)

ہندوستان کے بارے میں ابھی تک میرا تاثر اور تجربہ یہی تھا کہ وہاں آزادیٔ اظہار زیادہ ہے۔ میں نے اپنے صحافتی کالموں میں ہندوستان کے انتہا پسند ہندوؤں اور ان کے رہنماؤں کے بارے میں خاصے سخت الفاظ لکھے ہیں لیکن میرا وہ لکھا ہوا انڈیا ہی میں چھپتا رہا ہے۔ کالم کی صورت میں بھی اور کتابی صورت میں بھی۔ لیکن کسی نے بھی اس آزادیٔ اظہار میں رخنہ پیدا نہیں کیا۔ اسی وجہ سے میرے دل میں انڈیا کی حکومتوں اور اداروں کے لیے احترام کا جذبہ رہا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ انڈیا میں صحافتی آزادی کا مجموعی تاثر وہی ہے جو میرے دل میں موجود ہے لیکن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب نے مغربی ادب سے اپنے کھلے سرقوں کے کھلے ثبوتوں کا جواب دینے کی بجائے جو طرزِ عمل اختیار کیا ہے وہ ہندوستان کی علمی، ادبی اور صحافتی ساکھ پر ایک بدنما داغ ہے۔

میں حکومت ہند سے درخواست کرتا ہوں کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صاحب کی جانب سے کی جانے والی اس بلیک میلنگ کا نوٹس لے، جس نے انڈیا میں مہذب طریقے سے کیے جانے والے آزادیٔ اظہار کا گلا گھونٹنے والی حرکت کی ہے۔ اسی طرح ان کی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات کے سلسلہ میں ایک علمی کمیٹی بٹھائی جائے جو تحقیق کرے کہ نارنگ صاحب نے واقعی یہ سارے شرمناک سرقے کیے ہیں یا ان پر بے جا الزام ہیں۔ اگر وہ پاک صاف ثابت ہوں تو ان کی مذکورہ کتاب کا انگریزی ترجمہ سرکاری طور پر شائع کرایا جائے۔ اور میں جدید ادب میں اس کتاب کے سرقوں کے حوالے سے چھپنے والے سارے میٹر کے لیے انڈیا کے قانون کے مطابق بخوشی ہر سزا بھگتنے کے لیے تیار رہوں گا۔

مغربی دنیا میں اردو کے جتنے رسائل چھپتے ہیں، سب کے سب پاکستان اور ہندوستان سے چھپ کر وہاں سے ریلیز کیے جاتے ہیں۔ ان میں زیادہ تر کتابی سلسلے ہی ہیں۔ میرے پاس ایسے تمام رسائل کی پوری لسٹ موجود ہے جو انڈیا سے چھپ کر یورپ سے ریلیز کیے جاتے ہیں۔ اور تو اور ایک پاکستانی رسالہ بھی انڈیا سے چھپ کر دنیا بھر میں ریلیز کرنے کی خبر آچکی ہے۔ ادبی رسائل میں چھپنے والے مواد کا تعلق علم وادب سے ہوتا ہے۔ نارنگ صاحب کے بارے میں بھی جو کچھ شائع کیا گیا وہ سراسر علمی وادبی معاملہ ہے۔ اردو دنیا جس نقاد پر ناز کرتی رہی اس کا جو اصلی علمی حدود اربعہ سامنے آچکا ہے وہ خود اردو والوں کے لیے انتہائی افسوسناک ہے۔ اپنے سرقوں کا سامنا کرنے کی بجائے آئینہ دکھانے والوں کے آئینہ کو توڑنے کو کاوش کرنا ہرگز مستحسن نہیں ہے۔ آپ کتنے آئینے توڑیں گے؟ اپنے آپ کو دیکھیے اور پہچانیے نارنگ صاحب! ●●

نارنگ کی باطل اور محکومانہ مابعد جدید تعبیریں (۱)

عمران شاہد بھنڈر

اس باب میں، میں نے نارنگ کی دو کتب کو پیش نظر رکھا ہے، جب کہ ان کی شہرہ آفاق تصنیف ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے کسی حصے کو تجزیاتی اعتبار سے لائق توجہ اس لیے نہیں سمجھا گیا کہ گزشتہ ابواب میں ''شہرۂ آفاق'' تصنیف میں کیے گئے سرقے کا مکمل احاطہ کر لیا گیا ہے۔ نارنگ کو مخاطب کر کے ''شہرۂ آفاق'' کتاب کے کسی بھی نکتے پر تنقید کرنا مناسب نہیں ہے، کیوں کہ اس میں نارنگ کے الفاظ صرف ترجمے تک محدود ہیں۔ گو کہ دیگر تصانیف میں بھی ان کا کوئی موقف نہیں ہے، اس کے باوجود جس انداز میں انھوں نے مابعد جدیدیت کو چند ایک مضامین میں اپنے الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، ان کا تنقیدی جائزہ کتاب کے عنوان سے مطابقت قائم کرنے کے لیے ضروری تھا۔ (عمران شاہد بھنڈر)

اس باب میں ہم دیکھیں گے کہ گوپی چند نارنگ عدم تفہیم کی وجہ سے ان مختلف اور پیچیدہ فلسفیانہ قضایا کے درمیان پائے جانے والے باریک فرق کو عیاں کرنے میں کس طرح ناکام رہے ہیں جن کا آغاز روشن خیالی پروجیکٹ سے ہوا، لیکن اس پروجیکٹ کے تسلسل میں مختلف فلسفوں کی تنقید کے بعد وہ جس شکل میں سامنے آئے، نارنگ نے اپنی لاعلمی کی وجہ سے ان کو مابعد جدیدیت کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی۔ نارنگ مابعد جدیدیت کے بارے میں بے شمار فکری مغالطوں کا شکار رہے ہیں، جس کی وجہ سے وہ جامع تجزیہ پیش نہیں کر پائے۔ اسی لاعلمی کی وجہ سے نارنگ نے مختلف فلسفوں کا عجیب وغریب ملغوبہ سا تیار کیا ہے۔ مابعد جدید علمیات اور مغربی فلسفیانہ روایت کا بنیادی علم رکھنے والے شخص کے لیے نارنگ کی سنگین نوعیت کے مغالطوں پر گرفت کرنا قطعی طور پر مشکل نہیں ہے۔ نارنگ جہاں کہیں بھی فلسفیانہ اصطلاحات استعمال کرتے ہیں، ان اصطلاحات کے فلسفیانہ مفہوم کے برعکس ان سے روزمرہ کی بول چال والا کوئی مفہوم اخذ کرتے ہیں۔ ادبی اصطلاحات کا استعمال بھی بغیر سوچے سمجھے کرتے ہیں۔ فلسفے میں جب کبھی بھی خیال پرستی،

مادیت، تجربیت وغیرہ جیسی اصطلاحات کا استعمال ہوتا ہے، تو فلسفی کے نام کے ساتھ ان کا معنی بدل جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ مختلف فلسفیوں کی فلسفیانہ اصطلاحات کو ان کے فلسفے کے علاوہ ان کی ڈکشنریوں میں بھی سمویا گیا ہے۔ مثال کے طور پر جرمن فلسفی عمانوئیل کانٹ کے 'مقولات' ہی اس کے 'تعقلات' (Concepts) ہیں، جن کا کام حرکت کے برعکس جمود کی نمائندگی کرنا ہے۔ تعقلات کی اصطلاح کو جب ہیگل کے فلسفے میں استعمال کیا جاتا ہے، تو تعقلات کی حیثیت مبنی بر کلیت کی شکل میں سامنے آتی ہے، جس سے کانٹین معنی قطعی طور پر تبدیل ہو جاتا ہے۔ نارنگ کے ''فلسفۂ ادب'' میں ان امتیازات کی کوئی گنجائش نہیں ہے، وہ بے دریغ فلسفیانہ قضایا کا استعمال کرتے ہیں، ان کا محرک فلسفیانہ سنجیدگی کے برعکس زبان کی شعبدہ بازی دکھانے تک محدود ہے۔ کہیں وہ کہتے ہیں کہ ''آئیڈیالوجی صرف مارکسیت ہی نہیں'' (مابعد جدیدیت پر مکالمہ، ص ۵۲)، یہ فرق قائم کیے بغیر کے 'مارکسیت' میں آئیڈیالوجی کا مفہوم بورژوا آئیڈیالوجی سے کیسے مختلف ہے؟ آلتھیوسے کی تقلید میں لکھتے ہیں کہ ''ہر نظریہ حیات یا ہر نظریہ اقدار جس کی رو سے ہم گزران کرتے ہیں، وہ کسی نہ کسی آئیڈیالوجی سے مربوط ہے'' (۵۲)۔ مزید لکھتے ہیں کہ ''مختصر یہ کہ ادب و آرٹ ہیں ہی آئیڈیالوجی کی تشکیل اور ادب و آرٹ میں کوئی موقف خواہ وہ کتنا غیر آئیڈیولاجیکل محسوس ہو، وہ معصوم ہو ہی نہیں سکتا، یعنی آئیڈیالوجی سے عاری ہو نہیں سکتا'' (۵۲)۔ (یہاں یہ واضح رہے کہ لینن نے ''ادب اور آرٹ'' میں اس خیال کا اظہار کیا تھا، جو فنکار خود کو غیر جانب دار تصور کرتے تھے، لینن نے ان ادب اور آرٹ کو موقف سے عاری نہ ہونے کی بنا پر جانب داری سے تعبیر کیا تھا)۔ میرا خیال یہ ہے کہ فن کار اور ادیب کے بارے میں جس موقف کا نارنگ نے اعادہ کیا ہے، اس کا اطلاق خود نارنگ پر بھی ہوتا ہے، یعنی مابعد جدیدیت کی اشاعت کر کے نارنگ خود کو یا مابعد جدیدیت کو 'غیر جانب دار' یا 'معصوم' نہیں کہہ سکتے۔ آگے چل کر میں اس نکتے کا تنقیدی جائزہ پیش کروں گا، یہاں پر نارنگ کے 'افکار' میں پائے جانے والے اس سنجیدہ تضاد کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے جو ان کی تمام 'کتب' میں پائے جاتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ ''میں پورے وثوق سے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی یا فلسفۂ ادب ایک مکمل مثالی (آدرشی) صورتِ حال ہے'' (مابعد جدیدیت پر مکالمہ، ص ۵۰)۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ نارنگ کے نزدیک ''ادب اور آرٹ آئیڈیالوجی'' سے ماورا نہیں ہے، جبکہ آئیڈیالوجی نارنگ کے نزدیک محض خیال پرستی نہیں ہے، بلکہ ان کے مطابق اس کا گہرا تعلق زندگی کے تجربی عمل کے ساتھ ہے۔ یقیناً التھیوسے کا مفہوم بھی یہی ہے، سوال یہ ہے کہ کیا نارنگ کو یہ خبر ہے کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں؟ اگر فلسفۂ ادب مکمل طور پر خیالی یا 'آدرشی' صورت حال ہے، تو پھر ''جھیلے ہوئے تجربات'' سے اس کا کیا تعلق ہے؟ کیا تجربات سے ان کی مراد کسی طرح کا وجدانی تجربہ ہے؟ اگر ایسا ہی ہے تو مابعد جدیدیت وجدان کی 'موجودگی' کو تسلیم ہی نہیں کرتی، کیونکہ اس کی حیثیت فوق تجربی کے مماثل ہو جاتی ہے، اور ژاک دریدا 'داخلیت' اور 'خارجیت' کے مابین فرق قائم کرنے سے یہ کہہ کر ناراض ہو جاتا ہے کہ یہ مسئلہ 'لوگوس' کے فلسفے کے تحت تسلیم کیا جاتا تھا، اسی فلسفے سے ہی تو 'فوقیتی ترتیب' کی بحث چل نکلتی ہے، اس لیے 'لاتشکیل' اسے ماننے سے انکار کرتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ نارنگ مابعد جدیدیت

پر پختہ یقین رکھتے ہیں۔ اس قسم کے خیالات سے کم از کم وہ قاری ضرور گمراہ ہو سکتا ہے، جو خود ان تضادات کو دیکھنے کا اہل نہیں ہے۔

نارنگ پر شاید یہ انکشاف نہیں ہو سکا کہ فلسفیانہ مباحث میں ذاتی خواہشات سے 'وثوق' حاصل نہیں کیا جاتا، ان میں دلیل درکار ہوتی ہے۔ فلسفیانہ مباحث میں اس قسم کے فقرے انتہائی طفلانہ سمجھے جاتے ہیں۔ 'وثوق' کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہر عہد کے لیے نارنگ نے فرض کر لیا ہے کہ 'فلسفۂ ادب' خیالی ہوتا ہے، اگر وہ اپنے عہد کے ادب اور تھیوری کے غالب رجحان کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کہتے تو کسی حد تک گنجائش نکل سکتی تھی، لیکن ان کا 'وثوق' تو ہر عہد کے لیے معلوم ہوتا ہے۔ نارنگ نے ہر زمانے کے لیے ادب اور تھیوری کا معیار وضع کر لیا ہے، جس کی خبر صرف نارنگ کو ہوئی ہے۔ نارنگ کے اس اقتباس کو پڑھنے کے فوراً بعد ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ جس شخص نے فلسفۂ جمالیات پر ایک مضمون تک نہ لکھا ہو، تنقیدی تھیوری میں خود کو صرف سرقے تک محدود کر لیا ہو، وہ اس قسم کے دعوے کیسے کر سکتا ہے؟ لیکن غور کرنے پر معلوم ہو جاتا ہے کہ وہی شخص اس قسم کے دعوے کرنے میں حق بجانب ہے، جو سرقے سے آگے نہ بڑھ پایا ہو۔ نارنگ ہر عہد کے لیے ذاتی دلچسپی کی بنا پر یہ فرمودہ جاری فرما رہے ہیں۔ بحیثیت ''ادبی نقاد'' نارنگ پر اس قسم کے ارشاد فرمانے سے گریز کرنا لازمی ہے، اگر یہ 'وثوق' مغربی رومانیت کے نقادوں کو ہوتا تو انھیں ادب کے دیگر رجحانات کو تسلیم کرنے سے انکار کرنا پڑتا۔ ہمارے نزدیک نارنگ کے 'وثوق' کے صحیح یا غلط ہونے کا انحصار مبنی بر دلائل تجزیے پر ہے۔ علمی قضایا کے حوالے سے اس حد تک لاپرواہی کا اظہار تو موضوعی خیال پرستی میں بھی ممکن نہیں ہے، اس میں بھی دلائل کو اولیت حاصل ہوتی ہے۔ نارنگ نے 'فلسفۂ ادب' کا ذکر بھی کیا ہے، گو کہ ان کی کسی بھی تصنیف میں فلسفیانہ مباحث کا کلی طور پر فقدان دکھائی دیتا ہے۔

مابعد جدیدیت کے مبلغ گوپی چند نارنگ کے اس اقتباس میں دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ ان کے اس 'وثوق' سے مابعد جدیدیت کے بارے میں ان کی لاعلمی کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ نارنگ ان فلسفیانہ دلائل سے جن پر مابعد جدیدیت کی بنیاد ہے، مکمل طور پر نابلد ہیں۔ نارنگ کے مذکورہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ 'لوگوس' کے فلسفے اور اس کی 'لاتشکیل' کے ان چند پہلوؤں کو سمجھنے میں بھی ناکام رہے ہیں، جن کا تعلق مادی فلسفے کے ساتھ ہے، یا یوں کہیں کہ کم از کم خیال پرستی کے ساتھ نہیں ہے۔ اس سے پہلے کہ میں مفصل تجزیے کا آغاز کروں، میں اس باب کے آغاز ہی میں نارنگ کی اس غلطی کو عیاں کرنا چاہتا ہوں، تا کہ آئندہ تجزیے میں نارنگ کے سنگین مغالطوں کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ اگر نارنگ کو سرقے سے فرصت ملتی اور وہ ژاک دریدا کی ''پوزیشنز'' کا توجہ سے مطالعہ کرتے تو اس غلطی کے مرتکب ہرگز نہ ہوتے، جو ان کی ہر شرح کو شک سے دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ مابعد جدید علمیات سے شناسائی رکھنے والے جانتے ہیں کہ ژاک دریدا کی 'لاتشکیل' 'لوگوس' کے فلسفے کی تنقید ہے، جسے وہ ہیگلیائی فلسفے کے ساتھ جوڑتا ہے۔ لیکن حقیقت میں دریدا ہیگلیائی فلسفے کے ان پہلوؤں سے اختلاف کرتا ہے، جو دریدا سے قبل مادی فلسفے کے بانی ہیگلیائی فلسفے پر اٹھا چکے ہیں، جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی 'لاتشکیلی' جہت خیال پرست پہلو کے خلاف ہے۔

ژاک دریدا واشگاف الفاظ میں لکھتا ہے:

> Logocentrism is also, fundamentally, an idealism. It is the matrix of idealism. Idealism is its most direct representation, the most constantly dominating force. (51).

اس اقتباس سے یہ تو واضح ہوا کہ دریدا کا ہدف خیال پرستی ہے، جو 'لوگوس' کے فلسفے کے تحت متشکل ہوتی ہے، لیکن دریدا مزید واضح کرتا ہے کہ ''لاتشکیل خیال پرستی اور روحانیت کے تمام پہلوؤں کی تنقید ہے'' (ص،۵۱)۔ دریدا جس انداز سے خیال پرستی پر تنقید کرتا ہے، ضروری نہیں کہ اس کے ہر عمل کو جدلیاتی مادیت کے تحت درست سمجھا جائے، نہ ہی جدلیاتی مادیت کے تحت 'لاتشکیل' کے تجزیے کا یہ مناسب موقع ہے، لیکن دریدا کی اس فکر سے کم از کم یہ واضح ہو جاتا ہے، کہ 'لاتشکیل' کی فلسفیانہ جہت گوپی نارنگ کی 'خیالی' اور ''آدرشی صورت حال'' کے منافی ہے، نارنگ کا مسئلہ یہ ہے کہ انھوں نے بحیثیت سارق بھی اہل اردو پر ظلم کیا ہے، اور بحیثیت شارح 'لاتشکیل' کو سطحی انداز میں دیکھ کر علمی قضایا کو مبہم بنا دیا ہے۔

نارنگ نے مابعد جدیدیت کے پیچیدہ فلسفیانہ تجزیات کا تقاضا کرنے والے اہم نکات سے متعلق صرف ایک یا دو فقرے لکھے ہیں، اور ان فقروں کو جس پیرائے میں پیش کیا گیا ہے، اس سے بھی یہ دکھائی نہیں دیتا کہ نارنگ کو فلسفیانہ قضایا کی تفہیم ہو پائی ہے۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے، جیسا کہ ہم گزشتہ ابواب میں دیکھ چکے ہیں کہ نارنگ نے یا تو سارے کے سارے صفحات سرقہ کر لیے ہیں، یا پھر مابعد جدیدیت سے اپنی محبت کی بنا پر صرف ان نکات پر توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے جن سے سماجی، ادبی و فلسفیانہ سطح پر مابعد جدیدیت کو ایک واحد سچائی کے طور پر بغیر کسی طرح کی تنقید کے قبول کر لیا جائے تاکہ نارنگ کو یہ اعزاز حاصل ہو جائے کہ عہد حاضر کی 'سچائی' جس کا مآخذ مغربی درسگاہیں ہیں، وہ نارنگ کی بدولت اہل اردو سے متعارف ہوئی ہے۔ یہ تسلیم کرنا انتہائی طفلانہ ہے کہ ثقافتی، سماجی، سیاسی اور معاشی سطح پر جو صورت حال مغربی ممالک کی ہے بالکل وہی صورت حال ہندوستان کی یا پاکستان کی بھی ہے۔ نام نہاد آزاد منڈی کی معیشت کے نتیجے میں جنم لینے والے ان مہلک اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جن کے اثرات تیسری دنیا کے ممالک پر مرتب ہو رہے ہیں، مسیحی وصیہونی سامراج نے کمزور ممالک پر دہشت گردی مسلط کر رکھی ہے، ان ممالک کے نام نہاد دانشوروں نے مابعد جدیدیت کا شوروغوغا شروع کر دیا ہے۔ مارکس کا یہ کہنا کس قدر درست ہے کہ حکمران طبقے کے خیالات ہی غالب خیالات ہوتے ہیں۔ تاہم اس بحث کا مابعد جدیدیت کے ساتھ اس قدر تعلق نہیں جتنا سرمایہ دارانہ نظام کے آفاقی پہلو کے ساتھ ہے، جس کو مابعد جدیدیت مقامیت کے نام پر چیلنج کرتی ہے، آج آفاقی سطح پر سرمایہ دارانہ نظام کی بربریت میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے، مابعد جدیدیت اس غیر انسانی نظام کے مقامی ہونے کے حق میں دلائل تراش رہی ہے۔ نارنگ جیسوں کے لیے اس نظام کے بربری پہلوؤں کو چھپانے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ جب معاشی، سماجی اور سیاسی تشکیلات کے درمیان وسیع فرق موجود ہو، تو محض خیالی سطح پر اس انداز میں تھیوریوں کا سرقہ کرنا یا محض تجریدی نقطۂ نظر سے مذکورہ عوامل کی

معروضی تشکیلات کو کلی طور پر نظر انداز کر دینا، کلی سماجی عمل کو کسی مخصوص مقصد کے لیے نظر انداز کرنے کے علاوہ کسی خیالی دنیا میں پناہ لینے کے مترادف ہو سکتا ہے۔ غریب ممالک کے حوالے سے استحصالی مغربی ممالک کے غیر انسانی، دہشت پسند اور جبری رویے کو تسلیم کرتے ہوئے یہ کہنا بھی غلط نہیں ہے کہ ان ممالک میں تجزیات کا محور ان کے اپنے معاشرے اور ان معاشروں میں پائے جانے والے تضادات ہوتے ہیں۔ تھیوری بھی کہیں نہ کہیں ان ممالک کی تشکیلات سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔

نارنگ کی مابعد جدیدیت کو اس حد تک لاپرواہی سے قبول کرنے کی وجہ نارنگ کا یہ ایقان ہے کہ خیالی فلسفوں اور خیالی تھیوریوں کو قبول کیا جا سکتا ہے، میرے نزدیک یہ بھی درست نہیں ہے۔ تھیوری خواہ سماجی عمل سے متشکل ہو یا سائنس کی کسی لیبارٹری میں اس کے وضع کرنے کے عمل میں پورے سماج کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا ضروری ہوتا ہے۔ مغربی ممالک میں سماجی تھیوریاں ان معاشروں سے تعلق رکھنے والے فلسفوں اور موجود صورت حال کے بارے میں اعداد و شمار کی بنیاد پر تشکیل پاتی ہیں۔ عمومی طور پر یہی دیکھا گیا ہے کہ سماج کے عمومی رجحان سے تھیوری کو خیالی یا مادی نقطہ نظر سے وضع کیا جاتا ہے۔ تیسری دنیا کے ممالک کا المیہ یہ رہا ہے کہ ان تھیوریوں کو اپنی داخلی سماجی تشکیلات سے ہم آہنگ کیے بغیر اندھا دھند علم کے نام پر اختیار کر لیا جاتا ہے۔ اس امر کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی جاتی کہ ان تھیوریوں کے مآخذات و محرکات کا سراغ لگایا جائے۔ مغربی ممالک میں کم از کم سماجی سطح پر تھیوری وضع کرنے کا عمل سماج سے جڑا ہوا ہے، لیکن سائنسی ڈسکورس بلاشبہ زوال کا شکار ہے۔ نام نہاد مابعد جدیدیت کے مباحث سے پہلے سائنس کے میدان میں ایک مفروضے کے صحیح یا غلط ثابت ہونے کے بعد اس کی قدر کا تعین کیا جاتا تھا، لیکن بعض سائنسوں میں اب محض دوربین سے دیکھنے پر ہی تھیوریاں کو حتمی شکل دے دی جاتی ہے۔ سائنس کا وہ پہلو جس کا آغاز یونان سے ہوا، جو مشاہدے، مفروضے اور تجربے پر یقین رکھتی تھی، مابعد جدیدیت اس تجربی سچائی کو تسلیم کرنے سے منکر ہے، یہ صرف اندازوں پر یقین کرتی ہے۔ بہر حال مغربی ممالک میں اب بھی سماجی سائنسوں کو اس انداز میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ تجزیے میں خواہ خیالی پہلو حاوی ہوں یا پھر اسے مادی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے، اصل مقصد صورت حال کی تفہیم ہی ہوتا ہے، تاہم تفہیم کے بعد بھی بعض لوگ اس سے اتفاق کرتے ہوئے اس کے متعلقہ یا غیر متعلقہ ہونے پر بحث جاری رکھتے ہیں۔ بعض مفکر اس سے اختلاف کرتے ہیں، اسے خیالی قرار دیتے ہیں، اسے مخصوص مفادات سے منسلک سمجھتے ہوئے اس کی حقیقی شکل کو سامنے لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ راقم کا دعویٰ ہے کہ مغربی ممالک کے داخلی تضادات کے نتیجے میں جنم لینے والی سماجی تھیوریوں میں محض 'خیالی' یا 'آدرشی پہلو نہیں ہوتا بلکہ زندہ سماج کو نظریانے کی کوشش کی جاتی ہے، سرمایہ داری کا خاصہ ہے کہ نظریانے کے عمل میں خیالی پہلو کو اہمیت دے، تاکہ حقیقی تضادات کو چھپایا جا سکے۔ ہمارے لیے دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ مغربی تھیوریوں کی تشکیل میں تیسری دنیا کے ممالک کی حیثیت ایک ایسے 'دوسرے' کی سی ہوتی ہے، جو 'پہلے' (تھیوری وضع کرنے والے) کو یہ یقین دہانی کرا سکے کہ وہ 'پہلے' کی برتری کو تسلیم کرتا رہے گا۔ اس حوالے سے دیکھیں تو واضح ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت 'پہلے' کی تھیوری ہے، جو مغربی سماج کے تضادات کو

عیاں کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے 'پہلے' (مغرب) کے موقف کو پیش کرنے کا فریضہ سرانجام دیا ہے۔ یہ بات طے ہے کہ مغربی موقف کی تبلیغ کر کے 'پہلے' کی جگہ کبھی نہیں لی جاسکتی۔ 'پہلے' کی کسی بھی تھیوری کی تجریدی قبولیت اور اس کی تبلیغ کا عمل ہی 'دوسرے' کی نفی ہے، یہ عمل 'دوسرے' کو 'دوسرا' بنانے کے مترادف ہے، جبکہ اصل مقصد 'دوسرے' کو 'پہلا' بنانا ہے۔ 'پہلا' بننے کے اس عمل میں مابعد جدیدیت کی اصطلاحات کی بجائے، 'دوسرے' کے تناظر میں اسے 'پہلا' تصور کر کے اصطلاحات کو وضع کرنا ہے۔ نارنگ غلامانہ ذہنیت کو پختہ کرنے کے درپے ہیں، لکھتے ہیں کہ ''اردو میں ہمارے سامنے چار اصطلاحیں ہیں: مابعد جدیدیت، بعد از جدیدیت، بعد جدیدیت، پس جدیدیت۔ اب ان میں سے کون سی بہتر ہے اور کون سی چلن میں آرہی ہے، اس کا فیصلہ کرنا چاہیے'' (مکالمہ، ص ۹۲)۔ سب سے پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ اب تک نارنگ یہی نہیں جانتے کہ ان چاروں میں سے کون سی اصطلاح 'چلن' میں آرہی ہے، وجہ اس کی صاف ظاہر ہے کہ چاروں اصطلاحات مغرب سے مستعار ہیں، یہ ظاہر کر رہی ہیں کہ یہ اصطلاحات 'دوسرے' سے ماخوذ نہیں ہیں بلکہ 'دوسرے' کو ان اصطلاحات کی پیروی کا درس دیا جارہا ہے۔ اس طریقے سے 'دوسرے' کے ڈسکورس کی تشکیل ممکن ہو پائے گی؟ راقم کا اصرار ہے کہ مغربی ثقافتی عمل سے ماخوذ اصطلاحات کی تجریدی قبولیت 'دوسرے' کے تناظر میں مزید خلا کو جنم دے گی، اس سے نارنگ کی 'آدرشی' سوچ کو شاید کوئی فرق نہ پڑے مگر اس سے غلامی کا احساس کبھی کم نہیں ہوسکتا۔ 'دوسرا' چاہتا ہے کہ وہ 'پہلا' بن جائے، مطلب یہ نہیں کہ وہ مغرب کی جگہ پر فائز ہو جائے، بلکہ یہ کہ وہ ڈسکورس کی تشکیل میں اپنے یعنی 'دوسرے' کے تناظر کو بحیثیت 'پہلا' ذہن میں رکھے۔ وہ 'پہلے' (مغرب) کے موقف کو قبول کر کے خود کبھی بھی 'پہلا' نہیں کہلا سکتا۔ وہ مغربی مرکزیت کی بنا پر 'دوسرا' ہی رہے گا، اپنے موقف کو سماجی، معاشی اور سیاسی تشکیلات کو تجزیے کا موضوع بناتے ہوئے خود کو ان سے ہم آہنگ کر کے مغرب کو 'پہلے' کی بجائے 'دوسرے' کی جگہ رکھنا ہوگا۔ گوپی چند نارنگ نے 'پہلے' کے موقف کو 'غیر جانب داری' کی آڑ میں شدت سے جانب داری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنے سماج پر مسلط کرنے کی کوشش کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ 'پہلے' یعنی مغرب کا نمائندہ ہیں۔

مابعد جدیدیت امریکی یا مغربی ممالک کی ثقافتی صورت حال کے طور پر سامنے آئی ہے، اگر یہ واقعی مغربی ثقافت کی حالت ہے تو یہ بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ یہ ان ممالک کی ثقافتی حالت ہے جہاں ۹۲ فیصد سے زائد لوگ اس ثقافتی عمل میں شامل ہیں۔ مطلب یہ نہیں کہ وہاں طبقاتی تضادات کا خاتمہ ہو چکا ہے، بلکہ ہر طبقے سے منسلک ثقافتی خدوخال کو ان کی سماجی و طبقاتی حیثیت کے مطابق نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ امریکہ میں ٹی وی دیکھنے کا اوسط وقت آٹھ گھنٹے ہے، جب کہ ٹی وی ۹۰ فیصد سے زائد لوگوں کو دستیاب ہے، امریکہ میں بودریلا کی عجیب و غریب ''تشکیلی حقیقت'' کی بحث کی گنجائش نکالی جاسکتی ہے (گو کہ کرسٹوفر نورس نے اس حد تک 'بعد' Reification کے عمل کو خطرناک قرار دیا ہے)۔ لیکن جہاں پر ٹی وی صرف چار یا پانچ فیصد لوگوں کے پاس ہو، وہاں اس ''حقیقت'' میں کتنی حقیقت ہو سکتی ہے، یہ سوال اہم ہو جاتا ہے۔ ہندوستان یا پاکستان میں ۸۰ فیصد لوگ افلاس کا شکار ہیں، یعنی غالب ثقافتی عمل میں صرف چند

فیصد لوگ شامل ہیں۔ ایسے میں ثقافت کو تشکیلی عمل میں شامل کیا جاسکتا ہے؟ اگر جواب ہاں میں ہو تو تشکیل کا یہ عمل ان چند فیصد لوگوں کی خواہشات کا مرہونِ منت ہو کر رہ جاتا ہے جو کلی سماجی عمل پر فائز ہیں، اور اس طرح 'تکثیریت' کی بحث کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ صحیح یا غلط دونوں نقطہ ہائے نظر کے مطابق مابعد جدیدیت کا گہرا تعلق مغربی سماج کے ساتھ ہے۔ اگر صنعتی پیداوار کے برعکس مغربی ثقافتی عمل کو بطور غالب پیداواری عمل کے تسلیم کر لیا جائے تو اس کے اثرات بھی سب سے پہلے مغربی سماج ہی پر مرتب ہوتے ہیں۔ ژاک دریدا وغیرہ جب ثقافتی عمل کو بنیاد قرار دیتے ہیں تو نہ چاہتے ہوئے بھی ان کی فکر زمان کے اعتبار سے تاریخی اہمیت کا انکار نہیں کر سکتی۔

ثقافتی عمل سے تشکیل کا کردار اپنی جگہ، لیکن یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ مغربی مفادات ہمیشہ تیسری دنیا کے مفادات سے متصادم رہے ہیں۔ مغربی سامراج ظالم اور وحشی کے روپ میں سامنے آیا ہے، جس نے گزشتہ ایک صدی میں معاشی استحصال کے علاوہ جنگوں کے ذریعے تیسری دنیا کے انگنت عوام کا خون بہایا ہے۔ مغربی سامراج نے غریب و بےبس عوام کی ''ہڈیاں تک چبالی ہیں۔'' ہڈیاں چبانے کے عمل کو تیسری دنیا کے نام نہاد دانشور مغربی علمیت کا لبادہ اوڑھ کر قبول کرتے ہیں اور ان خیالات کی اشاعت کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ شاید اس حقیقت سے نابلد ہیں۔ ایڈورڈ سعید بھی یہ دیکھنے میں ناکام رہا اور سارا الزام مغرب پر دھرنے کی کوشش کی، جبکہ ہمارے ہاں ایسے غلامانہ اذہان موجود ہیں جو خود مغربی ڈسکورس کی مرکزیت کو قبول کے علاوہ خود کو 'دوسرا' ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ پاکستان کی درسگاہوں میں مابعد جدیدیت کی ''بطور ثواب'' قبولیت کا آغاز امریکی صدر جارج بش کے کہنے پر شروع ہوا تھا؟ شاید سعید کو اس حقیقت کی کوئی خبر نہیں ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں استحصالی سامراج کے خلاف ایسی آوازوں کا فقدان ہے لیکن استحصالی سرمایہ داری نظام کے خلاف کئی آوازیں مغرب میں بھی موجود ہیں جو ان نکات کی جانب توجہ مبذول کراتی ہیں جن کو تیسری دنیا کے نام نہاد دانشور برہمن ازم کے مفادات کو سامنے رکھتے ہوئے چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مغرب میں ایسے لوگ موجود ہیں جنھوں نے اپنی تمام تر توجہ مغربی سیاسی، سماجی اور معاشی عمل کے استحصالی کردار پر مرکوز کر رکھی ہے، اس کے باوجود ان کا مرکز و محور مغربی سماج ہی رہے ہیں۔ مغربی معاشی و سیاسی نقادوں کی دلچسپی یہ نہیں کہ تیسری دنیا کے ہم خیال دانشور ان کے خیالات کو قبول کر لیں، بلکہ یہ کہ تیسری دنیا کے دانشوروں کو مشرق و مغرب کے درمیان پائے جانے والے مفادات کا ہی علم نہ ہو بلکہ ان کے اپنے ممالک میں بھی مختلف طبقات کے درمیان پائے جانے والے استحصالی کردار کی بھی تفہیم ہو جائے تاکہ اپنی معروضی صورت حال کے مطابق ایسی تشکیلات وضع کرنی آسان ہو جائیں جو بنیادی تبدیلی کے عمل میں معاون ہو سکیں۔

نارنگ جہاں ایک طرف مغربی تھیوری کی تبلیغ کر کے مغربی 'مرکزیت' کے سوال کو چیلنج نہیں کرتے تو وہاں مابعد جدیدیت کے علاوہ دیگر فلسفوں کے بارے میں بھی غلط فہمی کا شکار ہیں۔ مابعد جدیدیت کے اہم نکات کے بارے میں اس حد تک محتاط ہیں کہ کسی بھی نکتے پر ایک یا دو فقروں سے زیادہ کچھ نہیں لکھتے۔ اس

لیے مابعد جدیدیت سے متعلق ان کی تمام تحریروں میں ایک خلا نظر آتا ہے، جسے صرف تجزیے ہی سے پُر کیا جاسکتا ہے جو نارنگ تو یقیناً نہیں کر سکے۔ ان کی کسی کتاب میں مابعد جدیدیت کا جامع تجزیہ تو دور مابعد جدید مفکر کے کسی اقتباس کا سرسری تجزیہ تک پیش نہیں کیا گیا۔ یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ لوگ صرف نارنگ کے کہے ہوئے پر ہی یقین کر لیں؟ نارنگ صاحب کو اس امر سے کوئی غرض نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت میں بھی نقائص ہوسکتے ہیں، جن فلسفیوں نے یہ 'نظریہ' پیش کیا ہے، وہ انسان ہیں اور ان کی بھی مخصوص دلچسپیاں ہوسکتی ہیں۔ اور عین ممکن ہے کہ یہ دانشور اپنی دلچسپیوں کے تحت علمی قضایا کو یا تو حقیقی معروضی صورت حال کے مطابق وضع کر رہے ہوں یا ان کے نظریات میں موضوعی عنصر غالب ہو۔ جیسا کہ امریکی فلسفی رچرڈ رورٹی نے لکھا تھا کہ ژاک دریدا آغاز میں فلسفیانہ قضایا سے معنی کے کردار پر سنجیدہ بحث کرتا رہا ہے، مگر بعد ازاں علم اس کے لیے صرف مسرت محض کا ایک ذریعہ بن کر رہ گیا تھا۔ رورٹی کے الفاظ میں ''ہم ژاک دریدا کی بعد کی تحریروں کو مربوط پروجیکٹ کے طور پر نہیں پڑھ سکتے، کیونکہ وہ ذاتی مزاح میں مشغول ہو چکا تھا'' (فلسفیانہ دستاویزات، والیم۲، ص،۱۲۲)۔ مغربی مفکروں کا 'ذاتی حظ' ہماری رہنمائی کرسکتا ہے؟ مغربی مفکر بھی انسان ہی ہوتے ہیں، جن کی ترجیحات اور دلچسپیاں بھی ہوتی ہیں، انھیں 'روبوٹ' نہیں سمجھنا چاہیے۔ ژاک دریدا کی فلسفیانہ کتاب Glas میں اس کی حیثیت ایک ایسے بنیاد پرست یہودی کی ہو جاتی ہے کہ اس کی دیگر تصانیف بھی تعصب سے عاری دکھائی نہیں دیتیں۔ دریدا کی تمام بحث یہودیت اور مسیحیت کے گرد گردش کرتی ہے۔ مغربی فلسفے سے آشنائی رکھنے والے جانتے ہیں کہ یہودی فلسفیوں نے ہیگل کو ہمیشہ 'اینٹی یہودی' کہا ہے، اس سپرٹ کے ساتھ دریدا Glas میں ہیگل سے برسرِ پیکار ہوتا ہے۔ کہنا یہ ہے کہ ان مغربی فلسفیوں کے خیالات کو جوں کا توں قبول کرنے کی بجائے ان کی ترجیحات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے، اس طریقۂ کار کے تحت ان نظریات کو اپنے تناظر میں تنقیدی نظر سے دیکھنے سے کئی اہم نکات سامنے لائے جاسکتے ہیں۔

نارنگ نے جس انداز میں مابعد جدیدیت کو متعارف کرایا ہے، اس میں بھی سنجیدگی نام کی کوئی چیز موجود نہیں ہے۔ اس میں بھی ذاتی مسرت اور سرور اور شخصیت پرستی جیسے محرکات کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ نارنگ ایگلٹن کی تقلید میں لکھتے ہیں (گو کہ ایگلٹن یہ مثبت انداز میں کہتا ہے، جب کہ نارنگ اس میں سے منفی پہلو نکالنا چاہتے ہیں) کہ ''مابعد جدیدیت کوئی آئیڈیالوجی نہیں ہے۔ ساختیاتی پارٹیاں یا حکومتیں کہیں قائم نہیں ہوئیں۔ کمیونزم کی طرح ساختیات کے نام پر مار دھاڑ بھی نہیں ہوئی، کسی کا حقہ پانی بھی بند نہیں ہوا'' (جدیدیت کے بعد، ص،۵۸۱)۔ لگتا ہے کہ یہاں پر 'مابعد جدیدیت' اور 'ساختیات' کی خوبی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ یہ درست ہے کہ مابعد جدیدیت کے نام پر کوئی ''مار دھاڑ نہیں ہوئی''، لیکن نارنگ تاریخ کے مختلف ادوار میں ہونے والی 'مار دھاڑ' کے نتیجے میں مساواتی بنیادوں پر جنم لینے والے معاشروں کی تضحیک کا کوئی پہلو نہیں نکال سکتے، بصورت دیگر یہ سوالات اٹھائے جاسکتے ہیں: برطانوی راج سے ہندوستان کی آزادی محض ایک تماشا تھا؟ آزادی کی جدوجہد کوئی معنی نہیں رکھتی؟ فرانز فینن کا مغربی وحشت اور بربریت جیسے پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہوئے، آزادی کے حصول کی خواہش، اور استحصال سے نجات پانے کی

خاطر ظلم و جبر سے تشدد کے ذریعے نبرد آزما ہونا بے معنی ہے؟ تاریخ میں ایسے ادوار بھی آئے ہیں جب 'مار دھاڑ' سماجی و سیاسی تضادات کا اظہار بن گئے ہیں، جب ظلم و جبر اور استحصال میں اضافہ ہو جائے، عورتوں کو زندہ درگور کیا جانے لگے، غیر انسانی اقدار پنپنے لگیں، انسان کے ہاتھوں انسان کی تذلیل ہونے لگے، جب اقلیتی طبقہ اکثریت پر بربریت مسلط کرتا رہے۔ اعلیٰ ذات کے نام پر ادنیٰ ذات والوں سے غیر انسانی سلوک روا رکھا جائے، تو ایسی صورت حال کو نظریائے جانے ہی سے نظریے سامنے آتے ہیں، اور ان کا جھکاؤ حال سے مستقبل کی جانب ہوتا ہے۔ نارنگ کا یہ اقتباس حقیقی تضادات کے نتیجے میں جنم لینے والے نظریات کی زمینی اہمیت کو کم نہیں کرسکتا۔ 'مار دھاڑ' صرف 'کمیونزم' ہی میں نہیں ہوئی، بلکہ تاریخ انسانی ایسے واقعات سے بھری پڑی ہے۔ آج کی 'مار دھاڑ' 'کمیونزم' کرا رہا ہے؟ امریکی سامراج کی کمزور ممالک پر مسلط کی گئی دہشت گردی کمیونزم کی وجہ سے نہیں بلکہ ''اعلیٰ اقدار کی پاسبان'' مغربی سیکولر اور لبرل جمہوریت کا 'تحفہ' ہے۔ ناگا ساکی اور ہیروشیما پر جو بم گرانے کا عمل 'بدقسمتی' سے کمیونزم کے برعکس اعلیٰ امریکی سامراج کی عطا تھا۔ جب ادورنو ہیگلیائی بند کلیت کو روشن خیالی کی انتہا سمجھتا ہے، تو میں یہاں یہ واضح کرتا چلوں کہ اس کا نشانہ کٹر مسیحی ہٹلر کی جانب ہوتا ہے۔ ہندوستان میں اقلیتوں پر مسلط کی گئی وحشت و بربریت 'کمیونزم' کی وجہ سے ہے؟ نارنگ کی مابعد جدیدیت عہد حاضر کی مسیحی وصیہونی دہشت گردی کو کوئی خلائی واقعہ قرار دیتی ہے؟ مظلوم اقوام پر مسیحی وصیہونی دہشت گردی سرمایہ داری کے تضادات کا اظہار ہے۔ والٹر بینجمن نے درست لکھا تھا کہ ''تاریخ میں کوئی بھی دستاویز ایسی نہیں ہے جو دہشت و بربریت سے عبارت نہ ہو۔'' آئیڈیالوجی میں قوت محرکہ ضرور موجود ہوتی ہے، مگر سامراج کے مقاصد کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم میں سارے مسیحی محض 'ہڈی' کے لیے ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑے، اس وقت مسیحیوں کا ہدف خود مسیحی تھے۔ بلاشبہ وہ جنگیں آئیڈیولاجیکل جنگیں نہیں تھیں بلکہ سامراجی مفادات کی جنگیں تھیں جہاں ایک نظام کے تضادات کی وجہ سے ایک مسیحی نے دوسرے مسیحی پر بم برسانے شروع کر دیے۔ نارنگ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں جنگیں 'نظریات' کی وجہ سے لڑی گئیں، جیسا کہ مابعد جدیدیت خود کو 'معصوم' ثابت کر کے نظریات پر الزام دھرتی ہے؟ اگر آج کا عہد مابعد جدید عہد ہے تو آج کی دہشت و بربریت مابعد جدیدیت سے الگ کیسے رہ سکتی ہے؟

کوئی ظالم و جابر خود بخود ظلم کرنا بند نہیں کرتا؟ ہزاروں انسانوں کا استحصال کرنے والا خود بخود استحصال زدہ طبقے کو ذرائع پیداوار میں برابری کا حق عطا نہیں کرتا؟ اس کے لیے تاریخ کا درس ہے کہ مظلوم اقوام نے جدوجہد کو جاری رکھا ہے۔ دنیا کے بیشتر مذاہب ظلم و جبر کو روا رکھے ہوئے معاشروں کے خلاف جدوجہد کا نتیجہ نہیں تھے؟ اسلام کی بطورِ انقلابی مذہب کے اشاعت کا انکار کون کرسکتا ہے؟ اپنے حقوق کے لیے جنگیں نہیں لڑی گئیں۔ اس کی اشاعت سے سماج میں ایک معیاری جست لگی اور تمام بوسیدہ سیاسی سماجی، اخلاقی اقدار کا خاتمہ ہو گیا۔ خود مارکس نے ابتدائی اسلام کا پرچار کرنے والوں کو ''عظیم ترین بالشویک'' کہا ہے۔ انسانی تاریخ میں مذہب اور دیگر نظریات سیاسی وسماجی حوالے سے جو کردار ادا کرتے رہے ہیں، اس کی

اہمیت کا انکار کرنا تاریخی حقائق سے روگردانی کے مترادف ہوگا۔ بیشتر لوگوں کو یہ غلط فہمی رہی ہے کہ سماج کے اندر انقلابی عمل مارکس کی بدولت رونما ہوتا ہے جب کہ عظیم فرانسیسی انقلاب مارکس سے قبل برپا ہو چکا تھا۔ مارکس کا کام صرف یہ ہے کہ اس نے ترقی یافتہ سرمایہ داری سماج میں پیداواری عمل اور پیداواری رشتوں میں ان تضادات کو دکھایا جو انقلاب کا راستہ ہموار کرتے ہیں۔ اکتوبر انقلاب بھی حقیقت میں ان تضادات کی تحلیل تھا۔

مغربی ممالک کے اندر مختلف طبقات کے درمیان تضادات موجود ہیں۔ بورژوا مابعد جدید مفکر یہ کہنے میں کوئی عار نہیں سمجھتے کہ 'طبقے' کا کوئی 'مدلول' نہیں ہے، ایسا کہہ کر وہ صورت حال کو گنجلک بنانے کی کوشش کرتے ہے، جو سراسر جھوٹ ہے۔ اگر طبقات موجود ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ تضادات سے نجات نہیں ملی۔ طبقاتی تضادات سے نجات اس وقت مل سکتی ہے جب پیداواری عمل اور پیداواری رشتوں کے درمیان قائم تفریق کو ختم کرنے کی کوشش کی جائے۔ انسانی سماج انسانی عمل ہی سے آگے بڑھ سکتا ہے۔ مغربی سماج طبقاتی تضادات سے بالا نہیں ہے۔ آج بھی مختلف طبقات کی دلچسپیاں ان کی سماجی حیثیت سے متعین ہوتی ہیں۔ ثقافت اور رد ثقافت کی تمام بحث کو طبقات کے فلسفے میں ہی بیان کیا جا سکتا ہے۔ ہر ثقافتی عمل میں ہر طبقے کے لوگ شامل نہیں ہوتے، وہ اپنی سماجی حیثیت کے مطابق ہی ثقافتی عمل میں شمولیت کر سکتے ہیں۔ جب ثقافتی حوالوں سے اعلیٰ وادنیٰ ادب اور آرٹ، اعلی وادنیٰ اقدار جیسی فوقیتی ترتیب موجود ہوتی ہے اور اس کا اظہار ان میں شامل لوگوں کے رویوں سے ہوتا تھا۔ سماج کے اندر طبقات کے مابین پائی جانے والی تفریق کا احساس ان لوگوں کو ہوتا ہے جو 'اعلیٰ' ثقافتی عمل میں شامل نہیں ہوتے۔ مابعد جدیدیت محض تھیوری کی سطح پر اس فوقیتی ترتیب پر سوال قائم کرتی ہے، اس میں کس حد تک قائم ہوئی ہے اس کا اندازہ سماج کو اس کی حقیقی شکل میں دیکھنے ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ جب ثقافتی سطح پر 'اعلیٰ وادنیٰ' جیسے خیالات موجود تھے تو اس تفریق کا احساس جامعات میں بھی ہوتا تھا۔ جب مابعد جدیدیت نے اس افتراق کو نظری سطح پر دھندلانا شروع کر دیا، جامعات میں منافقت زور پکڑ گئی۔ اب وہ لوگ جو 'اچھے اور برے' پر یقین رکھتے ہیں، اس کا اظہار کرنے کو محض اس لیے تیار نہیں ہیں کہ وہ مابعد جدید ہیں۔ مابعد جدیدیت 'ویلیو ججمنٹ' کی سخت مخالف ہے۔ تاہم اب ان مابعد جدیدیوں کے رویوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ اپنے اوپر کس قدر جبر کر کے ان لوگوں کو بھی برداشت کر رہے ہیں جن کی تحقیر یا ان کو غیر مہذب سمجھنا، وہ اب بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سماج کے اندر کشمکش، تضادات اور تفریق موجود ہے لیکن اسے تسلیم کرنے سے انکار کیا جا رہا ہے۔

مغربی ممالک کے تضادات کو مابعد جدید مفکر صرف 'پہلے' اور 'دوسرے' کے تعلق کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ یہ سوال بلاشبہ مسیحی نازیوں کی بربریت کے بعد از سر نو فلسفیانہ بنیادوں پر سامنے آیا۔ لیکن مغربی تاریخ فلسفہ میں یہ سوال قطعاً نیا نہیں ہے۔ اٹھارویں صدی میں عمانوئیل کانٹ نے انتقاد کی پہلی کتاب میں سبجیکٹ کی وحدت کا تصور پیش کیا، تاہم اسے بعد ازاں احساس ہوا کہ سبجیکٹ کو اس قدر طاقت ور بنا دینا

درست نہیں۔ گو کہ کانٹ اٹھارویں صدی کے اختتام پر اپنا فلسفہ پیش کر چکا تھا لیکن انتقاد کی تیسری کتاب میں کانٹ نے سبجیکٹ کو تخلیقی بنیادوں پر فطرت میں تحلیل کر دیا اور اس عمل کو 'جینئس' کا نام دیا۔ کانٹ کے فلسفے کے اثرات مغربی رومانیت پر مرتب ہوئے اور جمالیات میں رومانیت کے نام پر فطرت نگاری کا آغاز ہوا، جس سے سبجیکٹ کی وحدت کا شیرازہ بکھر گیا۔ علمیاتی حوالوں سے کانٹ کا قائم کیا ہوا 'عقل' اور 'وجدان' کا ناقابل تخفیف افتراق مابعد جدیدیت میں دوبارہ ابھرا۔ 'دوسرے' کے فلسفے کی یہ توضیح ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ 'دوسرے' کا سوال مابعد جدیدیت نہیں اٹھاتی بلکہ اس کی جڑیں اٹھارویں صدی کے کانٹین فلسفے میں پیوست ہیں۔

تاہم، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی میں مغربی ممالک میں ایک بار پھر 'دوسرے' کا سوال پیدا ہوا۔ بیسویں صدی میں 'دوسرے' کا سوال مغربی ممالک کے اپنے داخلی تضادات کا نتیجہ ہے۔ ایڈورڈ سعید 'دوسرے' کے سوال کو 'مشرقیت' تک کھینچ لاتا ہے، لیکن اس کی غلطی یہ ہے کہ وہ 'دوسرے' کی وضاحت 'پہلے' کے نقطۂ نظر سے کرتا ہے۔ سعید کے فلسفے میں تنقید کے تمام پہلوؤں کے باوجود اس کا فلسفہ 'پہلے' کے ساتھ جڑا رہتا ہے، اس لیے سعید 'پہلے' سے گلے شکوے تو کرتا ہے اور نشاندہی بھی کرتا ہے لیکن 'دوسرے' کی جگہ پر آ کر اسے 'پہلے' کے مقام پر فائز کر کے کسی 'کلامیے' کی تشکیل نہیں کرتا۔ سعید کے نزدیک 'دوسرے' کی تمام وضاحت 'پہلے' کے نقطۂ نظر سے ہے۔ میرے نزدیک سعید سے فرانز فینن کا مقام اس اعتبار سے بلند ہے کہ وہ 'پہلے' سے مخاطب ہی نہیں ہوتا۔ وہ حقیقی معنوں میں اس 'دوسرے' کا نمائندہ ہے، جسے مغربی زر خرید دانشور تو 'دوسرا' سمجھتے ہیں، لیکن فینن کے نزدیک وہ 'پہلا' ہے۔

مابعد جدیدیت میں 'دوسرے' کا سوال ہندو پاک یا افریقہ کو سامنے رکھ کر نہیں اٹھایا گیا۔ یہ سوال مغربی ممالک کے اندر استحصالی طبقے کی بطور 'دوسرا' شناخت کو چیلنج کرنے کی غرض سے اس لیے اٹھایا گیا کہ ان ممالک میں انقلابی تبدیلی کے مسئلے کو مستقل بنیادوں پر 'حل' کیا جا سکے۔ گوپی چند نارنگ کو اس مسئلے کا قطعی شعور نہیں ہے۔ نارنگ کو یہ خبر ہی نہیں ہے کہ 'دوسرے' اور 'پہلے' کے مابین کیا رشتہ ہے؟ کیا 'دوسرا' اپنے معاملات میں 'پہلے' سے الگ ہو چکا ہے؟ ('لاتشکیل' کے تحت تکثیریت کا فلسفیانہ مفہوم تو یہی ہے)۔ اگر یہ علیحدگی عمل میں آ چکی ہے تو یہ کیسے ممکن ہوا ہے؟ اس کا جواب نارنگ کے پاس نہیں ہے۔ نارنگ سے ایک اور اہم سوال یہ ہے کہ کیا نظری شناخت یا علیحدگی عملی صورت حال پر اثر انداز ہو سکتی ہے؟ اگر ہو سکتی ہے تو نارنگ نے اس کے لیے بحیثیت ''مابعد جدید نقاد'' کیا طریقۂ کار وضع کیا ہے؟

نارنگ لکھتے ہیں کہ:

> دوسرا عنصر پہلے کا غیر تھا، دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا، اور اس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔ مابعد جدید کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے، اور دونوں جوڑے دار BINARIES اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے، اس میں

> دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرا رہا ہے کہ اصل اور غیر کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے اور پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے (مابعد جدیدیت پر مکالمہ، ص، ۶۷)۔

نارنگ کے اس اقتباس کے علاوہ بھی کسی تحریر میں یہ واضح نہیں کہ ان کی اس 'کشاکش' سے کیا مراد ہے؟ نارنگ صرف فرمودہ جاری کرتے ہیں اور اس کے بعد دوسرے موضوع پر چھلانگ لگا لیتے ہیں۔ ایک ایسا فرمودہ جس پر ایک بھی حرف زائد ان کی لاعلمی سے آلودہ 'ذہانت' کی قلعی مزید کھول کر رکھ دیتا ہے۔ نارنگ کو یہ علم نہیں کہ فلسفیانہ سطح پر 'دوسرے' کی وضاحت کیسے کرنی ہے؟ راقم نارنگ کے اس اقتباس میں سے تین اہم نکات پر خصوصی توجہ مرکوز کرنا ضروری سمجھتا ہے، قطع نظر اس امر کے کہ نارنگ نے اس موضوع پر اس اقتباس کے علاوہ اور کچھ نہیں لکھا۔ لیکن اس کے باوجود 'پہلے' اور 'دوسرے' کی اہمیت تناظر کے اعتبار سے اس قدر زیادہ ہے کہ اس موضوع سے ایسا برتاؤ نہیں کیا جا سکتا جو نارنگ نے کیا ہے۔ پہلی ہی نظر میں یہ سچائی سامنے آ جاتی ہے کہ اس اقتباس میں کوئی ایسی نئی اور غیر معمولی بات نہیں ہے کہ اس کو مابعد جدیدیت سے منسوب کر دیا جائے جیسا کے میں نے مختصر طور پر دکھایا ہے کہ 'دوسرے' کی بحث مغربی فلسفے میں قطعی طور پر نئی نہیں ہے۔ اس کے باوجود نارنگ کے گھمبیر نوعیت کے فکری مغالطّوں کو عیاں کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس اقتباس کا تنقیدی جائزہ پیش کیا جائے۔ اس سے پہلے کہ ہم گہرائی میں جا کر نارنگ کے اقتباس کو ان کے دوسرے فرمودات سے جوڑ کر تنقیدی جائزہ پیش کریں، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اس اقتباس میں ایک تو نارنگ کی سب سے بڑی غلطی اس میں موجود فکر کو مابعد جدیدیت سے جوڑنا ہے اور دوسرا نکتہ 'دوسرے' کی شرائط کا ذکر کر کے جن کی وجہ سے وہ اپنی شناخت قائم کراتا ہے، 'مرکزیت' کے فلسفے کو 'پہلے' کی بجائے 'دوسرے' سے منسلک کر کے دکھانا ہے جو مابعد جدید فکر کے منافی ہے۔ جب 'دوسرا' اپنی شرائط پر اپنی شناخت کراتا ہے تو اس کی شرائط کی منظوری کا مطلب یہ ہوا کہ 'پہلے' کی مرکزیت ختم ہو گئی ہے اور 'دوسرے' کی مرکزیت قائم ہو گئی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت 'مرکزیت' کے ہر فلسفے کے اس لیے خلاف ہے کہ یہ اسے 'صوت مرکزیت' کے ساتھ جوڑ کر دیکھتی ہے۔ جہاں تک 'تحریر' کا تعلق ہے تو اس کی شمولیت سے 'مرکزیت' کا سوال صرف اس حد تک اہم قرار دیا جا سکتا ہے کہ 'پہلے سے قائم فوقیتی ترتیب' کو ختم کر دیا جائے، نہ کہ ترتیب کو بدل دیا جائے۔ ژاک دریدا 'تحریریات' میں تحریر کو تقریر میں اس طرح داخل کرتا ہے کہ دونوں کی جگہ بن جاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ 'صوت مرکزیت' سے منسلک عوامل کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا ان کو مکمل طور پر مسترد کر دیا جاتا ہے، صحیح نہیں ہے۔ دریدا کے نزدیک 'صوت مرکزیت' ہیگلیائی فلسفے کی زبان ہے جس کا قائم ہونا فلسفے کی دنیا میں معنی کے قیام کے لیے از حد ضروری ہے۔ ذہن نشین رہے کہ دریدا 'تحریر' کے لیے اس انداز میں جگہ تلاش کرتا ہے کہ اس کے 'دوسرے' کی حیثیت کو ختم کر دیا جائے۔ اس طرح 'پہلے' کی 'پہلے' کے طور پر حیثیت بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر ترتیب کو 'پہلے' کی بجائے 'دوسرے' کی جانب منتقل کرنا ہے تو اس سے 'معنی' کا وجود تخالف کے تحت مفہوم پا کر سیدھا ہیگلیائی فلسفے کی گہرائی میں جا گرتا ہے۔ 'پہلے' کو لامرکز کر کے

معنی کا تعلق 'دوسرے' کی 'مرکزیت' کے ساتھ قائم ہو جاتا ہے۔ دریدا 'لاتشکیل' کو معنویت سے جوڑ کر اپنی ہی نفی نہیں کر سکتا۔ تاہم جہاں تک 'کشاکش' کا سوال ہے تو اس صورت میں ہیگلیائی فلسفے کے حصار سے نکلنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن رہتا ہے۔ بالخصوص جب 'کشاکش' کے بعد معنی کا ظہور ہو رہا ہو۔ 'دوسرے' کی شرائط کی تکمیل کا مطلب 'معنی' کا ظہور نہیں تو اور کیا ہے۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ مرکزیت خواہ 'پہلے' کی بنا پر قائم ہو یا 'دوسرے' کی بنا پر، دونوں صورتوں میں 'معنی' ہیگلیائی فلسفے کے اندر رہ کر ہی ممکن ہوتا ہے۔ ژاک دریدا ''تحریر اور افتراق'' میں عمانوئیل لیویناس کو یہی مشورہ دیتا ہے کہ وہ 'چپ' رہے، بولنے کا مطلب ہیگلیائی ہونے کے مترادف ہے۔ بعد میں ہم دیکھیں گے کہ کس طرح دریدا اس 'خاموشی' کو شعور کی پہنچ سے باہر قرار دیتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہے نارنگ جو اقتباس پیش کرتے ہیں اسے مابعد جدیدیت کے ساتھ جوڑتے ہیں۔ نارنگ کو جرمن فلسفے کی ابجد سے بھی آگاہی نہیں ہے۔ میں اپنے اس موقف کو ثابت کرنے کے لیے ہیگل کے فلسفے اور ژاک دریدا کی 'لاتشکیل' کے ان پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ پیش کرنا چاہتا ہوں جن کو نارنگ فلسفے سے مکمل طور پر نابلد ہونے کی وجہ سے مابعد جدیدیت سے منسوب کرتے ہیں۔

ہیگل اٹھارویں صدی میں 'پہلے' اور 'دوسرے' کے تعلق کا تجزیہ 'سپرٹ کی مظہریات' کے دوسرے باب میں 'آقا' اور 'غلام' کے تعلق کی روشنی میں پیش کرتا ہے۔ 'لوگوس' کے فلسفے کا ہیگلیائی مفہوم میں خلاصہ پیش کرنے کے لئے دریدا کی 'لاتشکیل' کا تقاضا ہے کہ اس کو قبول کیا جائے۔ ہیگل کا فلسفہ شعور کا فلسفہ ہے جس کا تعلق ذہن انسانی کے ساتھ ہے۔ ہیگل ذہن سے متعلقہ تمام فلسفوں کا احاطہ پیش کرتا ہے۔ ہیگل 'آقا' اور 'غلام' کے تعلق کے حوالے سے انتہائی پیچیدہ تعلق کو فلسفیانہ مسئلے کے طور پر واضح کرتا ہے کہ کس طرح 'غلام' کا شعور مختلف مرحلے طے کر کے بالآخر اس سطح پر پہنچتا ہے کہ اسے خود کا شعور ہو جاتا ہے۔ خود کا شعور رکھنے والا 'فرد محض' 'آقا' ہی نہیں ہوتا بلکہ 'غلام' بھی اس سطح تک پہنچتا ہے۔ ''شعور کو دوسرے شعور کا سامنا ہے، جو خود سے باہر آ گیا ہے۔ اس کی اہمیت دوطرفہ ہے: پہلی یہ کہ اس نے خود کو کھو دیا ہے، یہ خود کو دوسرے وجود میں پاتا ہے؛ دوسرے یہ کہ یہ دوسرے پر غالب آ گیا ہے، یہ دوسرے کو ایک لازمی وجود کے طور پر نہیں دیکھتا بلکہ دوسرے میں خود کو دیکھتا ہے'' (سپرٹ کی مظہریات، ص، ۱۱۱)۔ اگر ہم اس اقتباس تک خود کو محدود کر دیں تو بآسانی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہیگلیائی فلسفے میں 'پہلے' کی 'مرکزیت' کا سوال قائم ہوا ہے۔ جہاں تک 'دوسرے' کا سوال ہے تو کم از کم اس اقتباس کی روشنی میں 'دوسرے' کے خود مختار وجود کو نہیں دیکھا گیا۔ یہ پہلو اڈورنو سے لے کر دریدا کے فلسفے میں اہم جز کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ اس مرحلے پر ژاک دریدا کے لیے یہ کہنا بھی مناسب نہیں کہ 'پہلے' کی 'لاتشکیل' ضروری ہو گئی ہے کیوں کہ دریدا کے نزدیک 'لوگوس' کے تمام فلسفے کا احاطہ شعور کے ذریعے اس انداز میں ہونا ضروری ہے کہ کوئی بھی پہلو ایسا نہ ہو، جو فلسفیانہ زبان میں شعور کی گرفت سے باہر رہ جائے۔ دریدا کے الفاظ میں ''بلاشبہ ہیگل نے لوگوس کے تمام فلسفے کا خلاصہ پیش کر دیا ہے'' (تحریریت، ص، ۲۶)۔

اہم نکتہ یہ ہے کہ 'دوسرے' کو بحیثیت لازمی وجود کے دیکھنے کا سوال ہیگلیائی فلسفے میں بنیادی

اہمیت کا حامل ہے۔ ہیگل کسی بھی صورت میں خود کو 'پہلے' تک محدود نہیں رکھتا۔ ہیگل اسی باب میں لکھتا ہے کہ ''دوسرا کیا ہے...دوسرا بھی خود شعوری کا حامل ہے، ایک فرد دوسرے فرد کا سامنا کرتا ہے...شناخت کے خیال (Notion) کے مطابق یہ اسی صورت ممکن ہے جب پہلے کے لیے دوسرا وہی کچھ ہو جو دوسرے کے لیے پہلا ہے'' (ص،۱۱۳)۔ ہیگل کے فلسفے کا یہ پہلو شعوری فلسفے کی بنیاد پر سامنے آتا ہے یعنی شعور کا کردار حتمی ہوتا ہے۔ ہیگل کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ 'کشاکش' کو شعوری بنیادوں پر حل کرتا ہے۔ جب 'دوسرے' سے سامنا ہوتا ہے تو ''تجریدی لامتناہیت'' پر سخت زد پڑتی ہے، کیوں کہ مرکزیت کے سوال کو معنی کی عدم موجودگی میں حل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ہیگلیائی فلسفے میں متناہی اور متناہیت کے بغیر قائم ہوئی لامتناہیت، مابعد جدید علمیات کی بحث میں کہاں پر ہے۔ نارنگ کے علاوہ جن لوگوں نے لامرکزیت کے فلسفے کو وحدت الوجود سے جوڑنے کی کوشش کی ہے، وہ بھی لامتناہی مفہوم میں متناہی معنی سے متشکل ہوئی لامتناہیت اور یک طرفہ یا ہیگلیائی مفہوم میں 'غلط' لامتناہیت کے درمیان فرق کی تفہیم میں ناکام رہے ہیں۔ تاہم اس نکتے کی وضاحت کا یہ مناسب موقع نہیں ہے۔ لیکن وحدت الوجود کی بحث کو جس طرح سمجھا اور پیش کیا گیا ہے، وہ اس سے خارج بھی نہیں ہے۔

ہیگل سے قبل جو فلسفہ موجود تھا اور جس کے سب سے اہم علم بردار عمانوئیل کانٹ اور فختے تھے، ان کے مطابق 'لامتناہی' کے تحت 'متناہی' کی نفی کا سوال تو موجود رہتا ہے، مگر وہ کسی بھی مفہوم میں مقرونی سطح پر معنی کا امکان پیدا نہیں کرتا۔ راقم کا اصرار ہے کہ کانٹ کی علمیات میں قائم کیے گئے معنی کو مثبت انداز میں معنی کہا ہی نہیں جا سکتا، اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ کانٹ 'شے بالذات' تک رسائی حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ بعد ازاں یہی پہلو اس کو مجبور کرتا ہے کہ وہ جمالیات محض اور عملی فلسفے میں 'شے بالذات' کو اظہار کا موقع دے۔ تاہم ہیگل کے نزدیک محض تفکری لامتناہیت یا محض حسی اور تجربی لامتناہیت مثبت نہیں ہوتی بلکہ ہیگل اسے 'غلط' یا 'بری' لامتناہیت قرار دیتا ہے۔ تجریدی فلسفوں میں متناہی کا انجذاب مقرونی طور پر متناہی کے تمام تر پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے، اس کی حد کا ادراک کرتے ہوئے نہیں کیا جاتا، جب کہ کلیت کے فلسفے میں مقرون کے تمام پہلوؤں کو مد نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ غلط یا بری لامتناہیت میں غیر کلیت کا سوال ابھرتا ہے، جسے ہیگل 'سچی' اور 'غلط' لامتناہیت کے درمیان واضح فرق قائم کرتا ہوا حل کرتا ہے۔ ہیگلیائی فلسفے میں 'سچی' لامتناہیت کے سوال کو نظر انداز کرنا فلسفے کی اس روایت کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے جس کا بقول دریدا تمام تر انحصار 'لوگوس' کے فلسفے پر ہے، اس کے علاوہ اگر 'غلط' یا 'بری' لامتناہیت کو غیر کلیت کے طور پر اپنا لیا جائے تو فلسفے کا بنیادی سوال جو 'سچی' لامتناہیت کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے، وہ 'لاتشکیل' کی پہنچ سے باہر رہتا ہے۔ متناہی اور لامتناہی کے سوال کا تجزیہ کرنے کے لیے ضروری یہ ہے کہ ہیگل کی 'منطق' کے سیکشن ۹۵-۹۴ پر ایک نظر ڈالی جائے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے کہ ہیگل کے نزدیک فلسفے کا گہرا تعلق 'مقرونی' اور 'موجودگی' کے ساتھ ہے۔ ہیگل کے نزدیک مقرونی متناہی کے بغیر لامتناہی کی ہر شکل میں 'دوسرے' کا ظہور اور ارتقا حقیقی سمت میں نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ 'دوسرے' کے حوالے سے یا متناہی میں غیر مقرونی لامتناہیت کا عمل بار بار

ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح کوئی بھی مرحلہ حقیقی بنیادوں پر طے نہیں ہوتا۔ جب متناہی کا انجذاب ہی ممکن نہیں ہو پاتا تو لامتناہیت معنوی اعتبار سے مثبت کیسے ہو سکتی ہے۔ ہیگل واضح کرتا ہے کہ محض تجریدی یا یک طرفہ نفی کا عمل مثبت نہیں ہوتا۔ دریدا کے مطابق ''لامتناہی طور پر دوسرا اور دوسرے کی لامتناہیت دوسرے کی مثبت لامتناہیت نہیں ہوتی'' (تحریر اور افتراق، ص،۱۴۲)۔ ایسا لگتا ہے کہ دریدا 'غلط' لامتناہیت کو قبول نہیں کرتا، لیکن جب دریدا 'آزاد کھیل' کی بنا پر 'کلیت' کو قبول کرنے سے منکر نظر آتا ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دریدا 'غلط' لامتناہیت کو قبول کر لیتا ہے۔ غلط لامتناہیت کو قبول کرنے کا مطلب ''غیر کلیت'' کی قبولیت ضرور ہے مگر فلسفے میں معنویت کے سوال کو نظر انداز کرنا ہے جو کلیت کو قائم کرتا ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ 'لاتشکیل' ایسا ہی کرتی ہے تو معنوی کلیت کو جس بنا پر چیلنج کیا گیا ہے، یہ معمہ حل نہیں ہوتا۔ غلط لامتناہیت حس اور تجربے کے سطحی پن تک محدود رہتی ہے، اگر دریدا کی 'لاتشکیل' اسی سطحی پن کی بنا پر غیر کلیت کے ماڈل کو اختیار کر لے تو ہیگل کے تمام دلائل جو غلط لامتناہیت پر قائم ہوئے ہیں، ان کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ دریدا کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ خود کو ہیگلیائی مفہوم میں تعقلات، Notion اور عقل کی سطح پر لائے۔ ژاک دریدا کہتا ہے کہ ''ہم کبھی بھی ہیگل کی قرأت اور از سر نو قرأت کو مکمل نہیں کر پائیں گے، اور ایک مخصوص طریقے سے میں اس نکتے پر خود کی وضاحت کرنے کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں کر پا رہا'' (پوزیشنز، ص،۷۷)۔

عمانوئیل لیویناس جو نام نہاد مابعد جدید 'عہد' میں 'دوسرے' کے فلسفے کا سب سے اہم نمائندہ ہے، جب تعقلات (Concepts) کو طاقت کے حصار میں دیکھتا ہوا ہیگلیائی فلسفے کو اخلاقیات کے منافی قرار دیتا ہے جو اس کے لئے 'پہلا فلسفہ' ہے تو ژاک دریدا، لیویناس کی ہیگلیائی فلسفے کے تحت معنویت کا امکان پیدا کرنے والے پہلوؤں کی جانب توجہ مبذول کراتا ہے۔ معنی کو بروئے کار لانا ہیگل کے فلسفے کا بنیادی نکتہ ہے لیکن یہ معنی مصالحت اور مطابقت کے تحت ممکن ہوتا ہے۔ 'کشاکش' ضرور ہے مگر ہیگل اس 'کشاکش' کو شعور سے زیر کرتا ہے۔ یہ عمل اتنا سادہ نہیں جتنا نام نہاد مابعد جدید مفکروں نے فرض کر رکھا ہے۔ انتہائی پیچیدہ عمل کے تحت ہی 'کشاکش' کے بعد مصالحت کا عمل مثبت بنیادوں پر ممکن ہوتا ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ 'کشاکش' کے بغیر معنی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ عمانوئیل لیویناس کے ساتھ پیدا ہوئے فکری اختلاف کو ہیگلیائی نقطہ نظر سے بیان کرنے کی وجہ بھی یہ ہے کہ جہاں کہیں لیویناس مطلق طور پر دوسرے کے حوالے سے تجریدی لامتناہیت کو بنیاد بناتا ہے، دریدا اس کا جواب ہیگلیائی فلسفے کی رو سے دیتا ہے۔ گو کہ ژاک دریدا کی 'لاتشکیل' پر لیویناس کے 'دوسرے' کے حوالے سے اخلاقی فلسفے کے گہرے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جس کے مطابق آخر کار دریدا عدم شناخت کے فلسفے سے متفق ہونے لگتا ہے۔ لیکن جہاں تک 'لوگوس' سے متعلق فلسفے کا تعلق ہے، دریدا کا تمام تر دفاع ہیگلیائی فلسفے سے تحریک پاتا ہے۔ عمانوئیل لیویناس کے نزدیک ''وجودی و الٰہیاتی'' مابعد الطبیعات میں 'غیر جانبداری' کا سوال قائم نہیں ہوتا، اس کی وجہ یہ کہ ہیگلیائی 'خواہش' تسکین کے عمل میں 'غیر جانبدار' نہیں رہتی۔ اگر خواہش کی بنیاد اخلاقیات پر اس کو بطور مابعد

الطبیعات یا فلسفہ اول سمجھتے ہوئے رکھی جائے تو لیویناس کے مطابق اس نکتے کو حل کیا جا سکتا ہے۔ اس نکتے پر بحث کرنے کے بعد لیویناس اپنے لامتناہی اخلاقیات کے فلسفے میں سے دلائل تراشتا ہے جس کے مطابق اگر اخلاقیات اول مابعدالطبیعات کا درجہ اختیار کر لے تو 'دوسرے کے حوالے سے' لامتناہی طور پر اخلاقی تقاضے کا سوال مثبت بنیادوں پر حل کیا جا سکتا ہے۔ دلیل کے طور پر لیویناس یہ مثال پیش کرتا ہے کہ ''میں صرف دوسرے کی آنکھوں ہی میں نہیں دیکھتا، بلکہ میں یہ بھی دیکھتا ہوں کہ دوسرا مجھے دیکھتا ہے'' (بحوالہ تحریر اور افتراق، ص،۱۲۲)۔ یہاں یہ نکتہ ذہن میں رہے کہ لیویناس کے نزدیک 'دیکھنے' کے اس پہلو میں ''وجودی و الٰہیاتی مابعدالطبیعات'' جس کا تعلق مغربی فلسفے کے ساتھ ہے، غیر جانب دار نہیں ہوتی۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ دریدا لیویناس کی اس دلیل کا جواب ہیگل کے ایک اقتباس کی شکل میں پیش کرتا ہے ''روح آنکھ میں مرتکز ہو جاتی ہے، یہ نہ صرف آنکھ کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرتی ہے، بلکہ خود اس آنکھ میں منکشف ہوتی ہے'' (ایضاً، ص،۱۲۳۔۱۲۲)۔ دریدا کو علم ہے کہ ہیگل اپنے فلسفۂ جمال میں اس فکر کا اظہار کر چکا ہے۔ لیویناس یونانی فلسفے میں ''فلسفۂ اول'' کے سوال کو مسترد کر کے اس کی جگہ یہودی اخلاقیات کو ''فلسفۂ اول'' کے طور پر لاگو کرنا چاہتا ہے۔ ژاک دریدا اسے یقین دلاتا ہے کہ مابعدالطبیعات کے حوالے سے جو سوال لیویناس اٹھاتا ہے، گو کہ بظاہر وہ ان کے خلاف دلائل دیتا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ لیویناس سے قبل ''ہیگل ان سوالات کو اٹھا چکا ہے'' (ایضاً، ص،۱۲۴)۔

ہیگل کے مقرونی اور مثبت متناہی فلسفے کے تحت منفی لامتناہیت سے وجودیت یعنی تجریدی جدیدیت پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے مضبوط سوالات قائم کیے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح یہودی صوفی برگساں کا بنیادی نقص ہی یہ رہا کہ اس نے 'زمان' کے فلسفے میں خارجی ارتباط سے کنارا کشی اختیار کر لی، اور انسانی سبجیکٹ کی باطنیت کا عجیب و غریب فلسفہ متعارف کرایا۔ موضوعی باطنیت میں غرق ہونے کا مطلب 'دوسرے' کے حوالے سے معنویت کے اہم سوال کو نظرانداز کرنا ہے۔ ژاک دریدا اسی بنا پر لکھتا ہے کہ نہ صرف 'برگساں' بلکہ 'ہائیڈیگر' اور 'ہوسرل' بھی ''خارجیت سے متعلق اس نکتے کو نظرانداز کرتے رہے ہیں'' (ص،۱۱۳)۔ ژاک دریدا کے ہیگل سے گہرا رشتہ جوڑنے کی وجہ یہ ہے کہ عمانوئیل لیویناس کے ''لامتناہی اخلاقی'' فلسفے کا جواب دے سکے، جو تجریدی اخلاقیات کا قائل ہے۔ یہ نکتہ انتہائی اہم ہے کہ ہیگل کے فلسفے کا سہارا لیے بغیر اس نکتے کی وضاحت ممکن ہی نہیں ہے۔ ژاک دریدا 'دوسرے' کے مسئلے کی ہیگلیائی توضیح ان الفاظ میں پیش کرتا ہے،

> The other cannot be what it is, infinitely other, except in finitude and mortality (mine and its). (Writing and Difference,P 143) .

جہاں تک نارنگ کی مابعدجدیدیت میں 'کشاکش' کا سوال ہے تو مابعدجدید مفکر ژاک دریدا کے الفاظ ملاحظہ کریں کہ ''مظہریات اور علم الوجود تشدد (Violence) کے فلسفے ہیں'' (ایضاً، ص،۱۱۳)۔ اور 'تشدد' ارتباط سے قبل ممکن ہی نہیں ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ 'تشدد' یا 'کشاکش' کا تعلق تعقلات (Concepts) سے جوڑا جاتا ہے۔ تعقلات کے ذریعے سے ان پر غالب آنا شاید ممکن نہیں ہے،

لیکن دریدا کے ذہن میں یہ بیٹھ چکا ہے کہ ہیگل 'تعقلات' کے ذریعے ایک ایسی 'کشاکش' پر غالب آنے کی کوشش کرتا ہے جو ''دوسرے کی وجہ سے ممکن ہوتی ہے۔ لامتناہی طور پر دوسرے کو تعقلات کا پابند نہیں کیا جا سکتا، نہ ہی کسی دائرہ نگاہ کے تحت سوچا جا سکتا ہے، کیوں کہ دائرۂ نگاہ ہمیشہ پہلے ہی کا ہوتا ہے'' (ایضاً، ص،۱۱۸)۔ جب تعقلات سے غلبے کی کوشش کی جاتی ہے تو 'لاتشکیل' کسی حد تک خود کو ظاہر کرتی ہے، محض اس لیے کہ اس امکان کو ظاہر کر سکے تاکہ متناہی حدود کو چیلنج کیا جا سکے۔ ہیگل کے ہاں 'پہلے' کے نقطۂ نظر سے 'تخفیف' لازمی ہے، اس تخفیف کو ژاک دریدا تسلیم کرتا ہے۔ 'تخفیف' کے بغیر معنی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، تخفیف ہی سے معنی وجود میں آتا ہے۔ 'تخفیف' کا عمل اسی وقت ممکن ہوتا ہے، جب سبجیکٹ اور معروض دونوں کا تعلق قائم ہو، کیوں کہ یہ واضح ہے کہ 'تخفیف' کے لیے کسی امر کا 'تخفیف' ہونا ضروری ہے۔ تخفیف خود بخود کبھی نہیں ہوتی، بلکہ تخفیف کا عمل سبجیکٹ اور معروض کے باہمی رشتے سے سبجیکٹ کے ذریعے طے پاتا ہے۔ 'صوت مرکزیت' کے مطابق جو فلسفہ وجود میں آتا ہے، اس میں 'معنوی تخفیف' لازمی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہے کہ ہیگلیائی فلسفے میں 'تخفیف' کا مطلب حتمی 'متناہیت' ہے، جو 'لامتناہیت' سے دست بردار ہو چکی ہے۔ لامتناہیت ضرور ہے لیکن اس لامتناہیت میں متناہی شامل ہوتا ہے۔ یہ 'متناہیت' 'لامتناہیت' کے امکان کو قائم رکھتی ہے۔ کانٹ اپنے موضوعی فلسفے میں حسیات، فہم اور عقل میں ان کے تفاعل کے تحت جو افتراقات قائم کرتا ہے، اس سے معنی کا وجود میں آنا چونکہ مظہر سے منسوب ہے، اس لیے 'تخفیف' کا جو نکتہ سامنے آتا ہے اس میں معنی کی نوعیت حقیقی کے برعکس مظہریاتی ہی رہتی ہے۔ کانٹ کی قائم کی گئی 'تخفیف' اس لیے مختلف ہے کہ اس میں معنی کی وحدت کا سوال پیدا نہیں ہوتا، کیوں کہ معنی کا قیام ہی حقیقی نہیں ہے۔ کانٹ کے مقولات تجربی عمل کے بعد خود افتراقات کا مجموعہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح معنی کی وحدت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ژاک دریدا گو کہ افتراقات کی حتمیت کا قائل ہے، مگر یہ افتراقات 'تخفیف' کے بغیر ممکن ہی نہیں ہیں۔

نارنگ اس تمام بحث سے کلی طور پر نابلد ہیں۔ نارنگ فلسفیانہ قضایا کو اس طرح نظرانداز کرتے ہیں جیسے علمی و فکری قضایا سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ اور انھیں صرف مابعدجدیدیت کی تبلیغ مقصود ہے۔ تبلیغ کا انداز بھی ایسا ہے کہ چند فقروں کے استعمال سے دیگر فلسفوں کی تضحیک کا پہلو نکالنا چاہتے ہیں۔ دلیل کے بغیر تبلیغ کا جذبہ اس قدر شدید ہے کہ مابعدجدیدیت کا وہ چہرہ بھی سامنے نہیں لا سکے جس سے مابعد جدیدیت کے دیگر فلسفوں سے تعلق کی نوعیت واضح ہو جاتی۔ نارنگ جب مابعدجدیدیت کو ''معنی کی طرفیں کھولنے'' والے فلسفے کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ وہ مابعدجدیدیت میں 'متناہی' اور 'لامتناہی' کے سوال سے کلی طور پر نابلد ہیں۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے کہ معنی سے متعلق 'لامتناہیت' کے سوال کو 'متناہی کشاکش' کے بغیر حل کیا ہی نہیں جا سکتا۔ یہ ہیگل ہی ہے جو 'متناہیت' میں 'لامتناہیت' کے امکان کو قائم رکھتا ہے۔

مابعدجدیدیت میں 'معنی' کے عدم امکان کی بحث کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ نارنگ نے

'معنی' کی 'موجودگی' اور 'غیر موجودگی' کے بارے میں چند فرمودات جاری کیے ہیں جو مابعد جدیدیت کے بارے میں ان کی مکمل لاعلمی کو ثابت کرتے ہیں۔ ان کی جلد بازی صرف مابعد جدیدیت کو تحفظ دینے کی خواہش کی وجہ سے ہے۔ یہ بھی امکان ہے کہ نارنگ نے یہ محسوس کرلیا ہو کہ معنی کی غیر موجودگی شاید اردو دنیا کو قبول نہ ہو۔ عمومی طور پر بھی دیکھا جائے تو واضح ہوگا کہ کسی بھی مذہب یا نظریے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے لیے معنی و مقصدیت کو خیر باد کہنا ممکن نہیں ہوتا۔ نارنگ کو اس بات کا احساس ہے اسی لیے وہ مابعد جدیدیت میں معنی کے امکان و عدم امکان میں بنیادی فرق قائم کیے بغیر دونوں سوالات کو مابعد جدیدیت کے ساتھ جوڑ کر پیش کرتے ہیں، حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ میں معنی کی بحث سے پہلے نارنگ کے معنی کے بارے میں الفاظ کو جوں کا توں پیش کرتا ہوں۔ فرماتے ہیں کہ مابعد جدیدیت ''معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے'' (مکالمہ، ص، ٦٦)۔ ذہن نشین رہے کہ اس اقتباس کی رو سے مابعد جدیدیت ''معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے'' اور یہی نارنگ کا دعویٰ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نارنگ نے یہ تسلیم کیا کہ مابعد جدیدیت سے قبل کے فلسفوں میں 'معنی' موجود تھا، جسے نارنگ کی مابعد جدیدیت 'جبر' سے تعبیر کرتی ہے۔ ہیگلیائی فلسفے میں جہاں تک 'مطلق' کا سوال ہے تو اس کی تنقید مارکس اور اینگلز نے بخوبی کردی تھی۔ 'مطلق' کی اصطلاح مسیحیت میں خدا کے مماثل تھی، جو یہودیوں کو قبول نہیں تھی۔ مسیحی خدا کا خود کو منکشف کرنا اور پھر خود کی طرف لوٹ جانا، بلاشبہ مسیحی فلسفہ ہے۔ یہی فلسفہ ارتقا کے فلسفے پر پہرا بٹھاتا ہے، لیکن اس کی سند مابعد جدیدیت کے مبلغوں سے لینے کی ضرورت نہیں ہے۔ فریڈرک اینگلز نے ''اینٹی ڈیوہرنگ'' میں مادی جدلیات کے اصول وضع کرتے ہوئے اس نکتے پر لاجواب تنقید پیش کی ہے جس سے وہ ''معنی کی طرفیں'' جو 'مطلق کے فلسفے سے بند ہوگئی تھیں، ان کے لیے راستہ کھل جاتا ہے۔ جدلیاتی مادیت کے مفکروں کے نزدیک ہیگلیائی تضادات کی تحلیل میں تفکری پہلو ایک طرح کا خیال پرست پہلو ہے۔ ژاک دریدا کو بھی تضاد کی تفکری تحلیل کے نکتے پر اعتراض ہے، اس وجہ سے دریدا یہ سمجھتا ہے کہ مارکس اور اینگلز کی ہیگل کے فلسفے پر ''سخت تنقید'' کے باوجود ہیگل کے تفکری پہلو کی تنقید کی چند جہات ایسی ہیں جن پر تنقید کی ضرورت ہے۔ ریدا کے الفاظ میں ''فیصلہ کن وضاحت ابھی مکمل نہیں ہوئی ہے'' (پوزیشنز، ص، ٦٣)۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ نارنگ کا تصور کیا ہوا 'معنی پر جبر' اسی صورت قائم رہ سکتا ہے، اگر 'معنی' کو 'مطلق' کی بھینٹ چڑھا دیا جائے۔ لیکن معنی کی وہ شکل جو حتمیت کو قبول ہی نہیں کرتی، جس کے مطابق معنی ارتقا یا تبدیلی کے عمل میں خود سے متصادم ہو جاتا ہے، اس کو 'معنی' کا جبر کہنا درست نہیں ہے۔ ایک حد تک ہیگل خود ہی 'معنی کی طرفوں' کو کھولنے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ ارتقائی فلسفوں اور مابعد الطبیعاتی فلسفوں میں ازلی جمود کے درمیان فرق کو ملحوظ خاطر رکھنا اشد ضروری ہے۔

تھوڑی دیر میں ہم دیکھیں گے کہ ''معنی کے جبر کا ٹوٹنا'' کس طرح فاشزم کی جانب رہنمائی کرتا ہے، فی الوقت یہ جاننا ضروری ہے کہ نارنگ کی وضاحتوں اور شرحوں میں دلیل کا سخت فقدان ہے۔ نارنگ مغربی مابعد جدیدیت کے علمبرداروں کی اندھی تقلید میں معنی کو 'جبر' سے تعبیر کرتے ہیں۔ راقم کا اصرار ہے کہ

مابعد جدیدیت معنی کی 'طرفیں' نہیں 'کھولتی' بلکہ جہاں کہیں 'معنی' قائم ہوتا ہے، یہ اس معنی کے عدم امکان کو ظاہر کرتی ہے جو اسی صورت ممکن ہے کہ پہلے 'معنی' کے قائم ہونے سے بحث کی جائے۔ ''معنی کی طرفیں'' کھولنے کا مطلب ایک بار پھر 'معنی' ہی کی صورت میں نکل سکتا ہے جس کا تعلق مابعد جدیدیت کے برعکس شعوری فلسفوں کے ساتھ قائم ہوتا ہے۔ نارنگ کی وضاحت کے مطابق اگر 'معنی' کا موجود ہونا 'جبر' ہے تو کیا مابعد جدیدیت معنی کو منہدم کرنا چاہتی ہے؟ اگر انہدام کے عمل کے بعد مابعد جدیدیت پھر 'معنی' ہی کو وجود میں لاتی ہے، تو 'جبر' سے اس کی مراد کیا ہے؟ اور 'توڑنے کا مقصد کیا ہے؟ جبکہ ارتقائی معنی کو میں مابعد جدیدیت سے قبل ارتقائی فلسفوں سے تعبیر کرتا ہوں۔ نارنگ خود اس حقیقت کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ 'معنی پر آرہے جبر' جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ معنی اور معنی کا ہر فلسفہ مابعد جدیدیت کی بحث سے قبل قائم تھا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر معنی یا معنی کا تصور قائم نہ ہوتا تو مابعد جدیدیت کے پاس کہنے کو کچھ نہ ہوتا؟ دریدا کی 'لاتشکیل' کے مطابق معنی کا سوال صرف 'صوت مرکزیت' کے فلسفہ میں موجود ہو سکتا ہے، اسی میں ہی سبجیکٹ قائم ہوتا ہے اور اسی میں ہی 'مرکزیت' کا ہر پہلو موجود ہوتا ہے۔ حس، فہم، اور عقلیت کی بحث کا تعلق بھی Logocentrism کے ساتھ ہے، عقلیت کے تحت ہی 'تحریر' کو کنٹرول کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دریدا کی 'لاتشکیل'... 'آواز' اور 'تحریر' کے 'بنیادی' فرق سے آغاز کرتی ہے۔ اگر اس فرق کو نظر انداز کردیا جائے تو دریدا کے پاس کہنے کو چند الفاظ تک نہیں رہ جاتے۔

دریدا کے نزدیک ''ہر طرح کی معنی خیزی جس کا ماخذ Logos ہو، اس کی لاتشکیل ضروری ہے'' (تحریریات، ص، ١٠)۔ خواہ وہ معنی خیزی کسی متعینہ سچائی سے متعلقہ ہو یا اس کا تعلق مابعد الطبیعات یا الٰہیاتی جہت کے ساتھ ہو۔ یہی 'لوگوس' کا فلسفہ ہے جس کے اندر رہتے ہوئے ہی 'صوت مرکزیت' کا تصور ابھرا ہے اور جو 'لاتشکیل' کے مطابق تمام مغربی فلسفے میں موجود ہے۔ جب تک یہ تعلق موجود ہے، معنی خیزی کا عمل موجود رہتا ہے لیکن معنی خیزی کے اس عمل میں 'تحریر' کی خارجی حیثیت 'لوگوس' کے اندر واقع ہونے کی وجہ سے 'دال' کو آزاد نہیں ہونے دیتی۔ ''ہر صورت میں آواز مدلول کے قریب ہوتی ہے، بے شک اس کا تعین بحیثیت حس، یا بحیثیت شے کے کیا جائے'' (تحریریات، ص، ١١)۔ معنی کے حوالے سے حس، فہم یا عقل کے تحت 'تشکیلی' کردار کا امکان موجود رہتا ہے جو کہ 'شعوری' فلسفوں کا خاصہ ہے۔ لیکن ''تحریری دال کا کردار تشکیلی نہیں ہوتا'' (تحریریات، ص، ١١)۔ 'لاتشکیل' کی اصل پریشانی یہ ہے کہ کسی طرح اس تعلق کی نوعیت کو بدل دیا جائے۔ اگر 'لوگوس' اور اس سے منسلک 'تقریر' کے تعلق کی نوعیت کو بدل دیا تو کلاسیکل فلسفے سے ہائیڈیگر تک فوق تجربی سوال جس کے ساتھ موجودگی کا فلسفہ جڑا ہے، اس کی متعینہ حیثیت پر سوالات قائم ہو جائیں گے۔ 'لاتشکیل' کے مطابق 'لوگوس' کے فلسفے کی بنیادیں اسی صورت ہل سکتی ہیں جب 'آواز' کی اولیت اور 'تحریر' کی ثانوی حیثیت کو ختم کردیا جائے۔ معنی خیزی کا عمل 'لوگوس' سے وابستہ ہے۔ جب 'تحریر' کو شامل کرلیا جاتا ہے جس کی حیثیت (دریدا کے مطابق) ہمیشہ ثانوی رہی ہے تو معنی کی وہ مرکزیت جس کا تعلق تصور موجودگی کے ساتھ ہے جسے دریدا کی زبان میں Logocentrism کہا جاتا ہے، اس کی مرکزیت ختم ہونے لگتی ہے۔ مابعد

جدیدیت کی یہی دین ہے جو اس کی اپنی ہے۔ اس کے علاوہ اگر ذاتی حظ کے لیے چند الفاظ بھی کہیں جائیں گے تو ان میں کوئی حقیقت نہیں ہوگی۔ نارنگ صاحب کی ایک اور کتاب سے اقتباس پیش کرتا ہوں:

''کیا مابعد جدیدیت معنی و مرکز سے انکار کرتی ہے؟ اس سے زیادہ غلط بات کہی ہی نہیں جاسکتی'' (جدیدیت کے بعد، ۱۰۷)۔ مابعد جدیدیت معنی کا انکار اس لیے نہیں کرتی کہ معنی کا انکار کرنے کے بعد وہ کس کو 'بے دخل' کرے گی؟ معنی کا انکار اس وجہ سے بھی نہیں کہ تعقلات کا تفاعل معنی کی تشکیل کو عمل میں لاتا ہے۔ جہاں کہیں بھی 'لاتشکیل' پہنچتی ہے، معنی اس سے قبل موجود ہوتا ہے۔ ہمارا نارنگ سے اصل سوال یہ ہے کہ کیا مابعد جدیدیت خود معنی کو قائم کرتی ہے؟ اگر وہ صرف تعقلات سے متشکل معنی کی 'لاتشکیل' کرتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معنی و مرکز کے قائم ہونے کا تعلق مابعد جدیدیت کے ساتھ نہیں بلکہ اس سے قبل کے فلسفوں کے ساتھ ہے، کیا ژاک دریدا ہمیں یہ یقین نہیں دلاتا؟

Philosophy, of Hegel, who is alway right,
when as soon as one opens one's mouth in
order to articulate meaning. (Writing and
Difference, P 332

جب کبھی بھی معنی کے ظہور کا فلسفہ زیر بحث آتا ہے، اس کی تمام بحث ہیگلیائی فلسفے کے اندر رہ کر ہوتی ہے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ''معنی کو بے دخل یا بے مرکز کیا جاسکتا ہے۔ معنی کو 'بے دخل کرنا' یا 'بے مرکز کرنا' تکنیکی اصطلاحیں ہیں جن کا ہرگز یہ مطلب نہیں معنی کا مرکز ہی نہیں یا معنی کا وجود ہی نہیں'' (جدیدیت کے بعد، ص، ۱۰۷)۔ معنی کا 'مرکز' موجود ہے اور 'مرکز' کا تعلق مابعد جدیدیت کے ساتھ ہے یا فلسفے کی روایت سے؟ نارنگ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ 'مرکز' یا 'معنی' کو مابعد جدیدیت سے منسوب نہیں کرسکتے (جیسا کہ میں دکھا چکاں ہوں اور ژاک دریدا اس کی تصدیق کرتا ہے)۔ معنی کی موجودگی، صوت مرکزیت (Phonocentrism) کے فلسفے سے جڑی ہوئی ہے۔ صوت مرکزیت کے کلی استرداد پر یقین رکھنے کا مطلب یہ ہے کہ 'تحریر کی مرکزیت' کو قائم کرنا۔ دریدا ایسا ہرگز نہیں کرتا، 'تحریر کی مرکزیت' کا مطلب یہ ہوا کہ 'مرکزیت' کے سوال سے نجات حاصل نہیں کی گئی، صرف فوقیتی ترتیب کو اس انداز میں بدل دیا گیا ہے کہ 'تحریر' کو اولیت حاصل ہوگئی ہے۔ 'تحریر' کی اولیت کا مطلب ایک نئی مرکزیت ہوگا، اس تھیوری کا دریدا کی 'لاتشکیل' سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ نارنگ کی خودساختہ 'لاتشکیل' ہے۔ مغرب میں ایسے شارحین موجود ہیں، جو اس نکتے کو سمجھنے سے قاصر ہیں، جن کی تقلید نارنگ نے کی ہے۔

جب نارنگ کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کے مطابق ''کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے، لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے'' (مکالمہ، ۳۵) تو ایسا لگتا ہے کہ نارنگ مابعد جدیدیت سے اپنی مرضی کا کوئی مطلب اخذ کرنا چاہتے ہیں۔ اس سے ہمارا یقین مزید پختہ ہوتا چلا جاتا ہے کہ نارنگ فلسفے کی روایت سے کس حد تک نابلد ہیں۔ لکھتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت

کے دشمن ہیں'' (۳۵)۔ فلسفیانہ قضیے کے طور پر سمجھیں تو نارنگ کے اس دعوے میں کوئی سچائی نہیں ہے۔ وہ تمام فلسفے جو کلیت کا درس دیتے ہیں اور ارتقا پر یقین رکھتے ہیں ان میں یکسانیت اور آمریت وغیرہ جیسے نکات کو اپنے فلسفوں کے ارتقائی موقف ہی سے سب سے زیادہ چیلنج درپیش ہوتا ہے۔ مارکس 'سرمایہ' میں لکھتے ہیں کہ ''یہ مادی عنصر فطرت کے عمل کے مطابق عمل کرتا ہے یعنی یہ کہ فطرت مادہ کی صورتوں کو بدلتی رہتی ہے۔ اپنے اس عمل میں فطرت کو برابر فطری قوتوں سے مدد ملتی رہتی ہے'' (۹۳)۔ اس طرح جب انسان فطرت کی قوتوں سے برسرپیکار ہوتا ہے یا پیداواری عمل میں فطری عناصر انسانی عمل سے متشکل ہوتے ہیں تو معروض کی تبدیلی سوچ کی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ مابعد جدیدیت کی بحث خود اس معروض کی تبدیلی کا نتیجہ ہے، اسے سماجی عمل سے منقطع کرکے دیکھنے سے مابعد جدیدیت کو نوعیت عیاں نہیں کیا جاسکتا۔ فطرت میں ہمہ وقت تبدیلی کا مطلب معروض کی تبدیلی ہی سے ہے۔ جن ممالک میں فلسفیانہ روایتیں موجود رہی ہیں، ان فلسفوں کو ان کے تناظر سے محروم کرکے دیکھنے سے عجیب وغریب نتائج سامنے آتے ہیں۔ اس خیال کو ژاک دریدا کی کتاب Spectre of Marx میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ ژاک دریدا، ٹیری ایگلٹن اور اعجاز احمد پر یہی تنقید کرتا ہے کہ وہ اس کے فلسفے کو سمجھ نہیں پائے۔ دریدا Ghostly Demarcations میں دوٹوک الفاظ میں کہتا ہے کہ ''میں نے کبھی بھی بڑے بیانیوں کے خاتمے کا اعلان نہیں کیا...تاریخ کے خاتمے اور لاتشکیل میں کوئی تعلق نہیں ہے'' (ص، ۲۲۹)۔ محض یہی نہیں دریدا تو چند اور بھی حیرت انگیز بیانات جاری کرتا ہے جو نارنگ تک شاید اس لیے نہیں پہنچ پائے کہ جن شارحین کا نارنگ نے سرقہ کیا ہے، امکان اغلب ہے کہ یہ ان شارحین کی پہنچ سے بھی باہر رہے ہوں۔ فرمودات جاری کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ پہلے کسی مفکر کا خود مطالعہ کیا جائے، اور اس کے بعد ثانوی ذرائع تک تنقیدی بصیرت کے تحت پہنچا جائے۔ دریدا کا ایک اقتباس انگریزی میں ملاحظہ فرمائیں،

I never repudiate anything, through either
strength or weakness, I don't know which;
but whether it's my luck or my naivete, I
don't think I have ever repudiated anything.
(The Ear of the Other, P, 141-142) .

اب ذرا نارنگ کے مہمل اقتباس کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ ''ردتشکیل معنی کی تکثیریت کا فلسفہ ہے۔ معنی چونکہ وحدانی نہیں ہے، اس لیے موجودگی کی مابعد الطبیعات جو معنی کے وحدانی ہونے کی گارنٹی تھی، اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے'' (جدیدیت کے بعد، ص، ۵۱۵)۔

کیا ہم حق بجانب نہیں ہیں کہ نارنگ نے 'لاتشکیل' کو غلط پیرائے میں پیش کیا ہے؟ نارنگ کی سمجھ سے یہ نکتہ بالا رہا کہ دریدا نہ ہی 'بڑے بیانیے' کو 'مسترد' کرتا ہے اور نہ ہی وہ کسی 'معنی' کو 'کالعدم' کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دریدا کی 'لاتشکیل' خود 'اپنے وجود کے لئے 'بڑے بیانیے' اور 'معنی' کی محتاج ہے۔ دریدا 'کلیت' یا بڑے 'بیانیوں' کے اندر رہ کر کام کرنے پر مجبور ہے۔ دریدا کا اصرار یہ ہے کہ تکنیکی سماج میں جو نئے عناصر

سامنے آتے ہیں، ان کا تقاضا ہے کہ نئی تھیوری کی بنیاد رکھی جائے جو ایک خاص حد تک ''مارکسزم کی روح'' کے تحت کام کرے۔ نارنگ کی یہ تبلیغ کہ 'کلیت' کو مسترد کیا جا چکا ہے، نارنگ کی ایک بہت بڑی فکری کوتاہی کو عیاں کرتی ہے۔ نارنگ کی مابعد جدیدیت کہتی ہے 'کہ کلیت' معنی کا راستہ بند کرتی ہے، اگر 'کلیت' ایسا کرتی ہے تو یہ واضح نہیں ہوسکتا کہ معنی کو قائم کون کرتا ہے؟ یا پھر معنی کا قائم ہونا ہی 'کلیت' ہے؟ دریدا جس معنی کی 'لاتشکیل' کا دعویٰ کرتا ہے، اسے ہیگلیائی 'کلیت' کے تحت ہی قائم کیا جاتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ 'کلیت' پر معنی کے حوالے سے جو 'پہرہ بٹھانے' کا الزام لگایا جاتا ہے، اگر مابعد جدیدیت اس کو مسترد کردیتی ہے، تو مابعد جدیدیت کا اپنا وجود ہی برقرار نہیں رہتا۔ مابعد جدیدیت کی مجبوری ہے کہ وہ 'معنی' کی 'مرکزیت' کو تسلیم کرے۔ جہاں تک نارنگ کا دعویٰ ہے کہ 'معنی' کا 'مرکز' ہوتا ہے تو اس سے ایک بار پھر مرکزیت کے فلسفے اور مابعد جدیدیت کو گڈ مڈ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ نارنگ معنی پر قائم مرکز اور معنی کے امکان پر قائم لامرکزیت کے فلسفوں کے درمیان مرکز کے تفاعل میں فرق کرنے سے مکمل طور پر قاصر ہیں۔ روایتی فلسفوں میں معنی کا قائم ہونا مرکزیت کے مماثل ہے، جب کہ مابعد جدیدیت میں معنی کا عدم امکان مرکز کے اندر رہتے ہوئے ممکن ہوتا ہے یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کلیت کے اندر رہتے ہوئے اس عمل کا امکان پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے مرکز 'معنی' کی بجائے ایک طرح کا 'تفاعل' (Function) بن کر رہ جاتا ہے۔

ہیگل کے فلسفے میں متناہی اور لامتناہی کی بحث کے دوران ہم دیکھ چکے ہیں کہ معنی کبھی بھی مستقل نہیں ہوتا بلکہ وہ مختلف مراحل طے کرتا ہے، مرحلے طے کرنے کا مطلب ارتقا ہے، جس کو مابعد جدیدیت ماننے سے انکار کرتی ہے۔ اور 'لاتشکیل' کے مطابق بھی 'کلیت' کو مسترد کرنا، 'صوت مرکزیت' (Phonocentrism) سے انکار کرنا ہے۔ 'صوت مرکزیت' کے فلسفے کا تعلق موجودگی کے ساتھ ہونے کی وجہ سے معنی کے مرکز کی تلاش میں رہتا ہے۔ اگر 'تحریریات' کے صرف پہلے ہی باب کا مطالعہ کرلیں تو معنی کے امکان کے حوالے سے ہیگلیائی فلسفے کی سچائی سامنے آجاتی ہے۔ ژاک دریدا کے مطابق:

> Hegel is also the thinker of absolute
> he last philospher of the book ....difference
> and the first philosopher of writing. (P, 26).

ژاک دریدا ہیگل کو 'ناقابل تخفیف افتراقات' کا فلسفی قرار دیتا ہے۔ اگر ہیگل کے فلسفے کے اندر یہ رجحان موجود ہے تو دریدا اس کے اندر سے یہ دکھا کر 'اوریجنل' فلسفی کیسے بن سکتا ہے؟ 'کلیت' کو مسترد کرنے کا مطلب 'صوت مرکزیت' کے تمام فلسفے کو مسترد کرنا ہے۔ 'لاتشکیل' کی اپنی بقا اسی میں ہے کہ وہ ''صوت مرکزیت'' اور 'کلیت' کو مسترد نہ کرے بلکہ اسے قبول کرے۔ دریدا کے نزدیک ایک طرف تو ہیگل 'صوت مرکزیت' کے فلسفے کا سب سے اہم نمائندہ ہے، یعنی معنی کی سب سے جامع شکل ہیگل کا فلسفہ ہے جب کہ دوسری طرف دریدا 'تحریریت' میں یہ تسلیم کرتا ہے اور 'پوزیشنز' میں اسی کا اعادہ کرتا ہے کہ ہیگل ''تحریر کا پہلا مفکر ہے'' (ص، ۷۷) تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معنی کا بکھر جانا بھی ہیگل کے فلسفے کے اندر ہی شامل ہے،

جیسا کہ دریدا کہتا ہے:

> In effect I believe that Hegel's text is
> necessarily fissured, that it is something
> more and more than the circular closure of
> its representation. (P.77).

تو پھر دریدا کا کارنامہ کیا ہے؟ اور اگر دریدا ہیگل کے فلسفے کے ان پہلوؤں پر زیادہ زور دیتا ہے جو اس کے فلسفے کا حصہ ہیں تو پھر دریدا کے پاس اپنا کیا ہے؟ جولیا کرسٹیوا کا یہ کہنا درست نہیں ہے کہ اگر سب کچھ ہیگل کے فلسفے میں موجود ہے تو تمہارا کیا ہے؟ دریدا کو بھی اس امر کا احساس ہے، اس لیے دریدا یہ سمجھتا ہے کہ تخالف ہیگلیائی جدلیات کے اندر شامل ہے جو ہیگل کی مخالفت کرتا ہے۔ ہیگلیائی جدلیات اس کو بآسانی ہضم کرجاتی ہے۔ دریدا تخالف کی بجائے تشکیل میں سے 'لاتشکیلی' عناصر کو دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ 'تحریریات' میں سے یہ الفاظ ملاحظہ کریں:

> لاتشکیل کی حرکت ساختوں کو باہر سے تباہ نہیں کرتی، ان ساختوں کو خود میں شامل رکھنے کے علاوہ نہ ہی اس کا امکان پیدا ہوسکتا ہے اور نہ ہی طریقۂ کار موثر ہوسکتا ہے... انھیں لازمی طور پر انہدام کے تمام طریقہ ہائے کار اور مناسب ذرائع پرانی ساختوں ہی سے ساختیاتی طور پر مستعار لینے ہیں... لاتشکیل کسی حد تک اپنے ہی طریقہ کار کا شکار ہوجاتی ہے۔ (ص، ۲۴)

وہ لوگ جو 'لاتشکیل' سے 'کلیت' کے استرداد کو منسوب کرتے ہیں انھیں نہ ہی 'لاتشکیل' کی تفہیم ہے اور نہ ہی وہ 'کلیت' کو صحیح معنوں میں سمجھ پائے ہیں۔ 'لاتشکیل' مغربی مابعد الطبیعات کے اندر رہ کر کام کرنے پر مجبور ہے یعنی 'لاتشکیل' مرکزیت، موجودگی، معنی اور کلیت جیسی اصطلاحات کو جرمن فلسفے سے اخذ کرتی ہے۔ 'لاتشکیل' جب دیکھتی ہے کہ 'لوگوس' کے سوال کو اہمیت عطا کرنے سے 'تحریر' کو پس پشت ڈالا گیا ہے جس سے اس کے مفہوم میں 'دال' کے سوال کو بھی نظر انداز کیا گیا ہے تو پھر 'لاتشکیل' تقریر اور تحریر میں ایک پیچیدہ تعلق دکھا کر تحریر کو شامل کرنے کا دعویٰ کرتی ہے۔ 'تحریر' کو شامل کرنے کا مطلب ژاک دریدا کے مفہوم میں 'دال' کی 'مدلول' میں متعینہ حیثیت کو چیلنج کرنا ہے، نکتہ یہ ہے کہ 'لاتشکیل' کے مطابق بھی اگر ''صوت مرکزیت'' کے فلسفے کو مسترد کردیا جائے تو کلیت کے سوال کا جواب نہیں دیا جاسکتا۔

نارنگ کے اقتباس میں دوسرا مبنی بر مغالطہ نکتہ یہ ہے کہ نارنگ کے مابعد جدیدیت کے 'غیر جانب دار' ہونے کے دعوے کو ان کی مابعد جدیدیت کی تفہیم ہی سے خطرہ درپیش ہے۔ مابعد جدیدیت 'غیر جانب دار' نہیں ہے جیسا کہ نارنگ کے 'دوسرے' سے متعلق 'کشاکش' والے حصے میں ہم دیکھ چکے ہیں۔ اس اقتباس کی رو سے 'پہلے' اور دوسرے کے درمیان 'کشاکش' ہوتی ہے۔ 'کشاکش' کا مطلب پسے ہوئے طبقات کی جدوجہد سے ہے، چونکہ مابعد جدیدیت کا حوالہ جاتی نکتہ زبان ہے، اس لیے نارنگ کو چاہیے تھا کہ وہ زبان کے حوالے سے مابعد جدیدیت کے 'غیر جانب دار' ہونے کا فلسفہ بیان کرتے۔ لیکن نارنگ یہ نہیں دکھا سکے کہ

زبان کے اندر 'کشاکش' کا کیا مطلب ہے؟ نارنگ نے جو اقتباس پیش کیا ہے، اس میں 'کشاکش' کا لفظ استعمال ہوا ہے، اس سے یہ مطلب اخذ کیا جائے کہ 'پہلے' اور 'دوسرے' کا سامنا ہونے کے بعد کسی قسم کی جدوجہد کا آغاز ہوتا ہے؟ نارنگ تو ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کے پاس ایسا کوئی ''اینٹی ایجنڈا نہیں جیسا جدیدیت کے پاس ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ مابعد جدیدیت کا مسئلہ سرے سے کسی کا اینٹی ایجنڈا نہیں'' (ایضاً، ص،۵۱)۔ اگر 'ایجنڈا' ہی نہیں تو جدوجہد یا 'کشاکش' کا آغاز کن بنیادوں پر ہوتا ہے؟ مابعد جدیدیت کس 'ایجنڈے' کی بنا پر 'کشاکش' سے نبرد آزما ہوتی ہے؟ 'دوسرے' کے پاس کون سا ایسا 'ایجنڈا' ہے جو انتہائی طاقتور 'پہلے' کو اپنی 'شرائط' ماننے پر مجبور کر دیتا ہے؟ 'دوسرا' کن 'شرائط' پر اپنی شناخت کراتا ہے؟ 'دوسرا' کیا طریقہ کار اختیار کرتا ہے؟ نارنگ ان سوالات کا جواب تلاش کرنے میں کلی طور پر ناکام رہے ہیں۔ کبھی کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت غیر جانب دار ہے، کہیں پر خود کی نفی کرتے ہوئے ''کشاکش'' کا ذکر کرتے ہیں۔ اگر 'پہلے' اور دوسرے کے درمیان ہونے والی 'کشاکش' ایسی نہیں ہے جو 'ترقی پسندی' اور 'جدیدیت' کے درمیان رہی ہے، تو اس مابعد جدیدیت میں 'پہلے' اور 'دوسرے' کے مابین 'کشاکش' کے درمیان جو فرق قائم ہونا چاہیے تھا، نارنگ وہ فرق دکھانے میں بھی ناکام رہے ہیں۔ جہاں تک دوسری فلسفیانہ اور ادبی تحریکوں (ترقی پسندی) میں 'ایجنڈے کا سوال ہے تو مابعد جدیدیت ان ایجنڈا رکھنے والی تحریکوں سے کیسے نبرد آزما ہوتی ہے؟ 'غیر جانب داری' کا مطلب یہ ہے کہ ہم کسی عمل سے خود کو الگ کر لیں۔ مابعد جدیدیت بھی ایسا کرتی ہے؟ مابعد جدیدیت اخلاقی وانسانی 'ایجنڈے' سے مقصدیت کو حذف کرتی ہے۔ لیوٹارڈر، فوکو، ہیبر ماس کے نزدیک سرمایہ داری نظام کی 'کلیت' آزادی، انسانی اقدار کی دشمن ہے۔ لیوٹارڈ اس کے لیے مختلف طریقۂ کار متعارف کراتا ہے جس میں کم از کم سرمایہ داری نظام کے اندر مصالحت اور مطابقت کے سوال کو چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ لیوٹارڈ کے فلسفے میں مقصدیت کا پہلو یہ دکھائی دیتا ہے کہ وہ ایک نظام کے خلاف جدوجہد کا آغاز کرنے پر یقین کرتا ہے، قطع نظر اس امر کے کہ اس کے فلسفے میں جدوجہد سے مراد فنی تجربیت سے ہے۔ مقصدیت کا یہ پہلو جو اس کو بالآخر واحد قدر یعنی 'انصاف' پر مصالحت پر آمادہ کرتا ہے۔ اس نکتے پر ٹیری ایگلٹن کا اعتراض جائز ہے کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ سماجی انصاف کے مسئلے کو سرمایہ داری 'کلیت' کو پارہ پارہ کرنے والے فلسفے میں مصالحت کی سطح پر لایا جائے؟ ایک طرف دریدا ہے جو معنویت کو چیلنج کرتا ہے جس سے مابعد جدیدیت میں مقصدیت کے تصور کو بھی چیلنج درپیش رہتا ہے، مقصدیت میں 'معنی' کا سوال پیدا ہوتا ہے۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ نارنگ مغربی نظریوں ہی سے نہیں بلکہ عدم تفہیم کی وجہ سے خود سے زیادہ متصادم نظر آتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

> لاکاں، فوکو، بارتھ اور آلتھو سے کی غیر مقلدانہ پس ساختیاتی فکر اور جولیا کرسٹیوا اور دوسروں کی نسوانیاتی فکر نے، اور COMMON SENSE مفروضات کو پاش پاش کرنے کے اس تاریخی عمل کو انتہا تک پہنچا دیا۔ دریدا

> کی ردتشکیل نے جس نے مانوس و نامانوس اور حاضر و غائب کو بیک وقت مسلسل گردش میں دکھا کر گویا تصور حقیقت اور معنی کی طرفوں کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھول دیا اور ایک نئے ریڈیکل نقطۂ نظر کی طرح ڈالی (مکالمہ: ص،۴۹)۔

سوال پھر ادھر کا ادھر ہی رہتا ہے، 'پاش پاش' کرنے کا عمل 'غیر جانب دار' کبھی نہیں ہو سکتا۔ نارنگ نے دریدا کی 'لاتشکیل' کے حوالے سے 'ریڈیکل' کا لفظ استعمال کیا ہے، یہ لفظ اپنی فطرت میں 'غیر جانب داری' کے خلاف ہے۔ کوئی بھی فکر جو 'بنیاد پرستی' کی حد تک تبلیغ کرے، یا اپنی سچائی کا یقین دلائے، جیسا کہ نارنگ مابعد جدیدیت کی سچائی کا یقین دلا رہے ہیں، اسے 'غیر جانب دار' کہنا قطعی طور پر غلط ہے۔ نارنگ کی مابعد جدیدیت کے حوالے سے تفہیم کے عمل میں سب سے بڑی رکاوٹ صرف یہ ہے کہ ایک تو ان کا موقف کوئی نہیں ہے، دوسرا انھوں نے جن کتب کا مطالعہ کیا، وہ مختلف مصنفین کی تحریر کردہ ہیں جن کا اپنا اپنا نقطۂ نظر ہے۔ ان میں سے کوئی مابعد جدیدیت کو سیاسی کہتا ہے، کوئی اسے بغیر 'ایجنڈے' کے سمجھتا ہے، کسی کے نزدیک مابعد جدیدیت 'ریڈیکل' ہے۔ نارنگ نے ''مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' اور ''جدیدیت کے بعد'' میں چونکہ مختلف کتب سے خیالات کو جوں کا توں اٹھا لیا ہے، اس لیے وہ ان کے درمیان تضادات کو بھی سمجھ نہیں پائے۔ انھیں یہ ادراک بھی نہ ہو سکا کہ پہلے صفحے پر وہ کیا لکھ کر آئے ہیں اور اگلے صفحے پر جو کچھ لکھ رہے ہیں، وہ پہلے صفحے پر پیش کیے گئے خیالات کی نفی ہے۔

نارنگ جہاں کہیں بھی 'ترقی پسندی' یا 'جدیدیت' کا ذکر کرتے ہیں، وہ ادب پاروں میں سیاسی یا سماجی رجحانات کو ذہن میں رکھتے ہیں۔ اگر کسی ادب پارے میں کسی سیاسی عمل کو تنقید کا نشانہ بنایا جائے تو ان کے نزدیک وہ ادب پارہ شاید سیاسی ہو جاتا ہے۔ منشوروں کے تحت لکھے جانے والے ادب کو اسی مفہوم میں سیاسی کہا جاتا ہے۔ لیکن ادب، سیاست اور فلسفے کا تعلق اس سطحی فکر سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ ایسا صرف اور صرف ظاہری مواد کو سامنے رکھ کر سمجھا جاتا ہے۔ لیکن فلسفیانہ قضایا میں صرف ظاہری مواد ہی کو پیش نظر نہیں رکھتے بلکہ اس تعلق کو گہرائی میں تلاش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ژاک دریدا ''فلسفے کی حدود'' میں لکھتا ہے:

> Every philosophical colloquim necessarily
> has a political significance. (P,111).

اگر اس اقتباس پر توجہ مرکوز کی جائے تو ژاک دریدا کے فلسفے کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ اس میں ایک طرف تو سیاسی عمل جو دریدا کے نزدیک ایک طرح کی 'کلیت' کی نمائندگی کرتا ہے اور فلسفیانہ معنی جو دریدا کے مفہوم میں 'معنی' کی وکالت کرتا ہے، یعنی دونوں میں قرأت کا عمل ایک طرح کا بند عمل ہے۔ دونوں میں جو فلسفہ مشترک ہے، جسے دریدا مسترد کرنا چاہتا ہے، وہ معنی کی تشکیل سے جڑا ہوا ہے۔ فلسفہ انھی معنوں میں مغربی نظام کے ساتھ مطابقت رکھتا ہے کہ اس میں متن کو بطور ایک ''بند متن'' کے پڑھنے کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ 'بند' سے دریدا کی مراد 'معنی کی تشکیل' ہے۔ دریدا کا دعویٰ ہے کہ متن خواہ سیاسی ہو یا ادبی یا پھر فلسفیانہ، ان میں معنی کی وحدت کو چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ یہاں پر یہ نکتہ واضح رہے کہ دریدا کے

نزدیک متن کی قرأت بطور بند متن کے نہیں بلکہ معنی کی ''طرفوں کو کھول'' کر ہونی چاہیے۔ دریدا کی 'لاتشکیل' سیاسی، فلسفیانہ یا ادبی متن کو کھولنے کا دعویٰ کرتی ہے لیکن متن کو کھولنے کے بعد جو معنی کی تشکیل کا امکان ہے، 'لاتشکیل' اس کے بارے میں چند الفاظ تک نہیں کہہ سکتی۔ سیاسی متن کے بارے میں 'لاتشکیل' صرف قرأت کے عمل کو اہمیت دیتی ہے، عمل کا سوال 'لاتشکیلی' فلسفے سے باہر رہتا ہے جب کہ 'تشکیل' کا پہلو عمل سے جڑا ہوا ہے۔ جب 'لاتشکیل' عمل کو خیر باد کہہ کر محض قرأت کو ملحوظ خاطر رکھتی ہے تو اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ 'لاتشکیل' 'معصوم' ہرگز نہیں۔ یہ 'مداخلت' تو ضرور کرتی ہے لیکن 'عملی تشکیل' اپنی فطرت میں 'لاتشکیل' کے فلسفے کے منافی ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو 'لاتشکیل' اپنی فطرت میں فاشسٹ ہے۔ ژاک دریدا کو شاید خود بھی 'لاتشکیل' کی اس خامی کا احساس ہے۔ اپنے ایک دلچسپ مضمون ''ساخت، سائن اور کھیل'' میں اسی قسم کے خیال کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے کہ'' نطشے، فرائڈ، اور ہائیڈیگر مابعد الطبیعات سے مستعار شدہ تعقلات کے اندر کام کرتے ہیں، جیسا کہ یہ تعقلات نہ ہی عناصر ہیں اور نہ ہی اکائیاں، اور جیسا کہ یہ نحو اور نظام سے مستعار ہیں، اس لیے یہ مابعد الطبیعات کے دائرے میں رہتے ہیں۔ یہ ان تباہ کرنے والوں کو موقع دیتے ہیں کہ یہ ایک دوسرے کو تباہ کر دیں...اور آج کل اس سے بڑھ کر کوئی اور مشق نہیں ہے'' (تحریر اور افتراق، ص، ۳۵۶۔۳۵۵)۔ ان معنوں میں 'لاتشکیل' کا کردار تعمیر سے زیادہ تخریب کا ہے۔ فاشزم کا ایک پہلو یہ ہے کہ جب ہم انہدام کے پہلو پر زور دیتے ہیں تو 'تشکیل' کے پہلو پر زور نہ دینا یا معذور ہو جانا، فاشزم کی علامت ہے۔ 'لاتشکیل' کے تحت ہونے والی تباہی میں عمل کے برعکس صرف متن کی قرأت کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کے باوجود سیاسی اور سماجی حوالے سے جو تباہی برپا کی جاتی ہے، اس کے بارے میں عملی حوالوں سے یاسیت و مجہولیت کا اظہار 'لاتشکیل' کو فاشزم کے زمرے میں لے آتا ہے۔ 'لاتشکیل' اس وقت تک فاشزم کے زمرے میں رہے گی، جب تک اس کے اندر سے تشکیل کی 'لاتشکیل' کے بعد مختلف بنیادوں پر پھر 'تشکیل' کے عمل کا آغاز نہیں ہوتا یا پھر 'لاتشکیل' کے اندر معنوی احتیاج کو دکھایا نہیں جاتا۔

نہ ہی مابعد جدیدیت غیر جانب دار ہے اور نہ ہی اس کے مبلغ غیر جانب دار ہیں۔ مغرب میں تو صورت حال بالکل ایسی ہی ہے جہاں مابعد جدیدیت کی بحث کا آغاز ہوا۔ مابعد جدیدیت تو مابعد الطبیعات کی بنیادوں کو چیلنج کرنے کا دعوی کرتی ہے۔ معنی کا عدم استحکام یا نارنگ کے مطابق یہ کہ یہ ''معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے'' (مکالمہ، ص، ٦٦)۔ کیا یہ 'غیر جانب دارانہ عمل ہے؟ اگر یہ سمجھا جائے کہ 'کشاکش' سے مراد ایک طرح کی جدوجہد ہے تو پھر نارنگ کے پاس ایسا کون سا طریقہ ہے کہ اس 'کشاکش' کو روک لیا جائے؟ نارنگ تو یہ بھی کہہ رہے ہیں کہ 'دوسرا' اپنی شرائط منوا لیتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے؟ ژاک دریدا لکھتا ہے:

Deconstruction, I have insisted is not neutral. It intervenes. (Positions, P 93).

حیرت کی بات یہ ہے کہ نارنگ یہ بھی نہیں سمجھ رہے کہ مابعد جدیدیت 'غیر جانب دار' ہے یا یہ 'سماجی، سیاسی اور ادبی عمل میں 'مداخلت' کرتی ہے۔ اس کی 'مداخلت' کے کل سماجی عمل پر کیا اثرات مرتب

ہوتے ہیں۔ جب مابعد جدیدیت کا ذکر ہو رہا ہے تو واضح رہنا چاہیے کہ کس مابعد جدید مفکر کو ذہن میں رکھتے ہوئے خیالات پیش کیے جا رہے ہیں۔ نارنگ ہمیں یہ یقین دلا چکے ہیں کہ مابعد جدیدیت ''متنوع اور تکثیری ہے'' (ص، ۴۷)۔ نارنگ جب مختلف مابعد جدید مفکروں کے خیالات پیش کرتے ہیں تو ان خیالات کو کسی ایک مفکر سے اخذ کر کے اس پر بحث نہیں کرتے بلکہ عمومی انداز میں ہی مابعد جدیدیت کا راگ الاپتے ہیں، شاید اس میں ان کے لئے 'تکثیریت' یا 'تنوع' کا کوئی پہلو موجود ہو، بہر حال سنجیدہ تنقیدی جائزوں میں ان خیالات کو اس انداز میں پیش کرنا چاہیے کہ فکری سطح پر تخصیص قائم ہو سکے۔ مختلف خیالات اپنی جداگانہ حیثیت کو برقرار رکھ سکیں۔ اگر کہیں مماثلتیں قائم ہوتی ہیں تو ان کو عمومی انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی مختلف جہتوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ قرأت پر زور دیا جاتا ہے مگر قرأت کو 'معصوم' نہیں گردانا جاتا بلکہ اس کا کردار بھی 'مداخلت' جیسا ہے، جو 'معنی' کی نوعیت کو بدل دیتی ہے۔ اس کے لیے انسانی ذہن کو تیار کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ کہیں سماجی و ادبی سطح پر مزاحمت (فوکو اور لیوٹارڈ وغیرہ) کا درس دیا جاتا ہے۔

'مداخلت' کا فلسفہ سماجی سطح پر نارنگ کی 'تکثیریت' اور 'تنوع' سے متصادم ہے۔ اس کے بارے میں نارنگ صاحب کیا کہیں گے کہ کیا 'مداخلت' کا عمل 'غیر جانب داری' یا 'اینٹی ایجنڈے' کا عمل ہے؟ اگر 'ماہر لسانیات' گوپی نارنگ ہی سے یہ پوچھا جائے کہ اردو زبان کے لفظ 'مداخلت' سے وہ کیا مراد لیتے ہیں؟ اگر نارنگ یہ کہہ دیں کہ 'مداخلت' کا مطلب 'غیر جانب داری' ہے، یا پھر کسی نوع کے 'تنوع' کو برقرار رکھنے کی کوشش ہے یا پھر مداخلت سے ثقافتی سطح پر 'تکثیریت' جنم لیتی ہے تو پھر نارنگ کے 'ماہر لسانیات' ہونے پر ہمارا شک بالکل درست ہے۔ تاہم اگر 'مداخلت' کا مطلب یہ نہیں تو یہ کیسے تسلیم کر لیا جائے کہ مابعد جدیدیت 'غیر جانب دار' ہے؟ میں یہ نہیں کہہ رہا کہ 'مداخلت' سے مابعد جدیدیت موجودہ صورت حال کا موثر حل پیش کرتی ہے۔ یہ سماج کے کلی عمل میں نظری سطح پر داخل ہونے کی کوشش کرتی ہے مگر سماجی عمل میں بنیادی تبدیلی کے لئے جو فکر و فلسفہ درکار ہے اس پر معذوری کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی معذوری کو اس کے دفاع کے طور پر ہرگز پیش نہیں کہا جا سکتا۔ مابعد جدیدیت عملی فلسفے کی ہر جہت پر معذوری کا اظہار کرتی ہے، اس نکتے کی بنا پر بھی اسے 'غیر جانب دار' کہنا درست نہیں ہے۔ یہ جہاں تک جا سکتی تھی، اقدار کی شکست و ریخت کا دعویٰ کر سکتی تھی یا پھر 'وحدانی معنی' اور کلیت کا ڈٹ کا مقابلہ کر سکتی تھی، یہ اپنی پوری کوشش کرتی رہی ہے۔ اس کے باوجود اس کے 'غیر موثر' ہونے کو شک کی نظر سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ ان مختلف فلسفوں پر ضرور تنقید کرتی ہے جو نارنگ کے نزدیک 'نمٹ' چکے ہیں، جبکہ اس باب ہی میں ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ ان فلسفوں کے 'نمٹ' جانے سے 'لاتشکیل' خود کیسے 'نمٹ' جاتی ہے؟

یہ کہنا کہ مابعد جدیدیت سیاسی نوعیت کی نہیں ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ لیوٹارڈ اور فوکو بلاشبہ سیاسی عمل میں بے حد دلچسپی رکھتے تھے۔ راقم کا کہنا ہے کہ نارنگ نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے جو فرمودات جاری کیے ہیں، انھیں ایک طرف تو تناظر سے قطعی طور پر محروم کر دیا گیا ہے۔ دوسری طرف مابعد جدیدیت کو سیاسی عمل سے عاری، معصوم، جمالیات محض کا پرچار کرنے والی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو نارنگ کے

نزدیک جدیدیت اور ترقی پسندی سے بالکل مختلف ہے۔ اس تمام عمل کا محرک یا تو نارنگ کا کوئی اپنا مخصوص مشن ہے، اور اگر اس نکتے کو ترک بھی کر دیں تو پھر بھی یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ نارنگ کی مابعد جدیدیت ان تمام مقاصد سے متصادم ہے جو نارنگ نے بیان کیے ہیں۔ مابعد جدیدیت ایک سیاسی شوشہ ہے جسے جامعات کے پروفیسروں کے ذریعے مخصوص مقاصد کے لیے چھوڑا گیا ہے۔ اس کا صرف 'اینٹی ایجنڈا' ہی نہیں بلکہ ایک مخصوص 'ایجنڈا' ہے جس کا مقصد 'کلیت' کی بحث سے نجات دلانا ہے۔ 'چھوٹے بیانیے' کی تمام بحث اس 'ایجنڈے' کے گرد گردش کرتی ہے۔ مابعد جدید مفکر لیوتار وغیرہ 'کلیت' کی بحث میں ہمیشہ سٹالن ازم کا حوالہ پیش کرتے ہیں، ہیگلیائی فلسفہ بھی 'تفکری کلیت' کی نمائندگی کرتا ہے، اس لیے لیوٹارڈ کے نزدیک ''تفکری فلسفہ اور انسان پرست فلسفہ مجبور ہے کہ وہ اپنے جائز ہونے کے دعوے سے دست بردار ہو جائے'' (مابعد جدید حالت، ص،۴۱)۔ سرمایہ داری نظام ایک 'کلیت پسند' نظام ہے جو خود کو زندہ رکھنے کے تمام ذرائع استعمال کرتا رہتا ہے۔ لیوٹارڈ یہ سمجھتا ہے کہ جب کبھی بھی سرمایہ داری نظام کے انہدام کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ نظام اس سے بچ نکلتا ہے، اس کو منہدم کرنے کی ہر کوشش اس کو مزید تقویت عطا کرتی ہے۔ قطع نظر اس امر کے کہ لیوٹارڈ کے فلسفے میں مایوسی و منافقت کی آمیزش دکھائی دیتی ہے جو سرمایہ داری نظام کی مخالفت کے باوجود اس کو اس انداز میں پیش کرتا ہے کہ اس سے نکلنے کا راستہ ہی دکھائی نہیں دیتا۔ دوسرے مابعد ساختیاتی مفکروں سے شدید متاثر ہونے کی وجہ سے لیوٹارڈ بھی ثقافتی عمل میں طاقت کو موافقت کا نتیجہ قرار دیتا ہے جو صرف بالائی طبقے کے درمیان پائی جاتی ہے، موافقت کا یہ عمل 'کلیت' پسندانہ عمل ہے۔ مارکس نے مزاحمت کے عمل کو سرمایہ داری نظام میں پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں میں تضاد کے نتیجے کے طور پر پیش کیا جس میں پرولتاریہ کی جدوجہد سے تضادات کی تحلیل انقلاب کے ذریعے ممکن ہوتی ہے لیکن اس کے لیے سبجیکٹ (پرولتاریہ) کا کردار فیصلہ کن تھا۔ فوکو اور لیوتار مزاحمت کو ہر جگہ پر دیکھتے ہیں۔ اسی مزاحمتی عمل کو ذہن میں رکھتے ہوئے لیوتار ادب و فن کا استعمال کرتا ہے۔ ادب و فن کے بارے میں لیوتار کا ایک نکتہ یہ ہے کہ ''جب پارٹی کے برعکس سرمائے کی حکومت ہو تو اینٹی جدیدیت کے برعکس مابعد جدیدیت بہتر حل پیش کر سکتی ہے'' (ص،۶۷)، لیوتار کے نزدیک اس وقت سرمائے کی حکومت ہے اس لیے مابعد جدیدیت پر عمل درآمد کرنا بہتر ہے۔ لیوتار کے یہ دعوے مابعد جدیدیت کو 'معصوم' ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں ہیں۔ اگر کوئی یہ کہہ اٹھے کہ یہ تو سیاسی عمل پر مابعد جدید مفکروں کی اختیار کی گئی حکمت عملی ہے تو ان کا یہ کہنا درست نہ ہوگا، کیوں کہ لیوتار کے نزدیک 'مابعد جدید عہد' میں فن کار کا کام تنہائی میں بیٹھ کر کسی خاتون کی آغوش میں خود کو فرض کرنا نہیں ہے بلکہ مابعد جدید فن و ادب سرمایہ داری نظام میں خود مختار رہنے کی مقصدیت کے تحت تخلیق کیا جانا چاہیے۔ اگر نارنگ تھوڑی سی زحمت گوارا کر کے ذرا توجہ سے لیوتار کے مضمون 'مابعد جدیدیت کیا ہے؟' کا مطالعہ فرما لیتے تو شاید انھیں اپنے دعوے سے دست بردار ہونا پڑتا کہ مابعد جدیدیت کا کوئی 'اینٹی ایجنڈا' نہیں ہے۔ انھوں نے شعر و ادب کے برعکس اپنی تمام تر توجہ تنقید پر مرکوز رکھی ہے اس لیے وہ ادب کی ادبی و سیاسی جہت میں باکمال مماثلت کو دیکھنے سے محروم رہے ہیں۔ تاہم اگر نارنگ مابعد جدید تنقید کے فلسفیانہ مفہوم کو بھی

سمجھ لیتے تو اس حد تک اغلاط کے مرتکب نہ ہوتے۔

اس سلسلے میں ان کے سامنے لیوتار کے مضمون ''مابعد جدیدیت کیا ہے''؟ کا تنقیدی جائزہ پیش کرنا چاہتا ہوں تا کہ 'مابعد جدیدیت' کا یہ پہلو سامنے لایا جا سکے جو 'ایجنڈے' کے علاوہ 'اینٹی ایجنڈے' کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس مضمون میں سرمایہ داری 'کلیت' سے انحراف کا درس دیا گیا ہے۔ ایک وہ 'کلیت' جو 'پارٹی' سے وابستہ ہے، اور دوسری 'کلیت' جو مغربی 'فن و ادب' کی 'مارکیٹ' اور 'ثقافتی پالیسی' سے جڑی ہوئی ہے، اس کی موجودگی میں جمالیات محض کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ جمالیات محض کے برعکس ''فن و ادب کی قدر کا اندازہ اس بات سے لگایا جاتا ہے کہ اس سے کتنا منافع کمایا جاتا ہے'' (رپورٹ: ص،۷۶)۔ لیوتار کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سرمایہ داری منڈی سے نجات کیسے حاصل کی جائے؟ اس کے لیے وہ فنکاروں اور ادیبوں کے لیے جو طریقۂ کار وضع کرتا ہے، راقم کے نزدیک اسے مابعد جدیدیت کے 'منشور' کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیوتار فن کار کے لیے ایک ناصح کا کردار ادا کرتا ہے، بے شک فنکار اس کے مشورے پر عمل کرے یا نہ کرے، لیوتار کے مابعد جدید منشور میں 'ایجنڈے' یا 'اینٹی ایجنڈے' جیسی مقصدیت شامل ہے۔ عدمیت کا فلسفہ 'ایجنڈے' کا فلسفہ ہے اور لیوتار 'عدمیت' کے سوال سے اس کا آغاز کرتا ہے، چونکہ سرمایہ داری نظام میں اصول و قواعد کے مسئلے پر کلی عمل کو کنٹرول کرنے والوں کے درمیان 'موافقت' کے تمام پہلو موجود ہوتے ہیں۔ اس لیے اس 'موافقت' کو لیوتار 'علویت' کے سوال سے چیلنج کرتا ہے، جب کہ 'عدمیت' کو وہ نطشے کے برعکس ''کانٹ کے فلسفہ علویت میں دیکھتا ہے'' (رپورٹ: ص،۷۷)۔ میں لیوتار کی کانٹ کی تقلید پر اپنے ایک مضمون ''آزاد شاعری کی سماجی اور فلسفیانہ جہت'' پر بحث کر چکا ہوں، اس لیے یہاں پر صرف یہ واضح کرنا ہے کہ لیوتار ''مابعد جدید عہد'' میں جو 'منشور' پیش کرتا ہے، وہ سیاسی و سماجی عمل سے الگ کسی خانقاہ کی تعمیر پر نہیں اکساتا بلکہ نام نہاد مابعد جدید عہد میں 'مقصدیت' کے سوال کو اجاگر کرتا ہے۔ لیوتار جب یہ کہتا ہے کہ کوئی بھی فن پارہ ''اس وقت جدید بن سکتا ہے اگر وہ پہلے مابعد جدید ہو'' (ص،۷۹) تو اس سے اس کی مراد فلسفہ جدیدیت میں پائے جانے والی 'مقصدیت' اور 'خود مختاری' اور نجات کے حصول کی خواہش ہے، جسے ثقافتی صنعت اور ''طاقت کے لسانی اصول'' جن کی بنیاد مصالحت پر ہے، سے خطرہ درپیش ہے۔ خود مختاری کا سوال سراسر جدوجہد سے عبارت ہے۔ جدید فن و ادب کی خود مختاریت اس لئے داؤ پر لگ گئی کہ وہ مقصدیت سے عاری ہو کر محض ''تجریدی اظہاریت'' تک محدود ہو گئی جس سے اس کا سرمایہ دارانہ نظام کی بھینٹ چڑھنا آسان ہو گیا۔ اس حوالے سے بلاشبہ لوکاچ کی ''جدیدیت کی آئیڈیالوجی'' میں جدیدیت پر کی گئی تنقید درست ہے کہ 'مزاحمت' کسی طرح کے مثبت نتائج پیدا نہیں کر سکتی۔ ٹراٹسکی کا ''ادب و انقلاب'' میں پیش کیا گیا موقف بھی درست ثابت ہوتا ہے کہ ادب و فن کا کردار ہراول دستے کا نہیں ہوتا۔ سماج میں بنیادی تبدیلی کے حوالے سے ٹراٹسکی کا نقطۂ نظر مارکسی اصولوں کے عین مطابق ہے۔ اس کے مطابق اگر ادیب و فن کار کو سماجی تبدیلی کا کردار سونپ دیا جائے تو پیداواری بنیادوں پر طبقاتی جدوجہد کے حوالے سے انقلابی طبقے کے کردار پر سوالات قائم ہو جاتے ہیں۔

بہر حال لیوتار کے نزدیک ''مابعد جدید فن کار اور ادیب ایک فلسفی کا رتبہ رکھتا ہے۔ جو متن وہ تحریر کرتا ہے، اسے پہلے سے قائم اصولوں کا تابع نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی متعینہ اصولوں سے اس کی تصدیق کی جا سکتی ہے'' (ص، ۸۱)۔ اس کے لیے ضروری یہ ہے کہ فن و ادب میں مسلسل تجربیت کے پہلو کو اختیار کیا جائے، جیسے ہی کسی ایک ہیئت پر 'موافقت' کا عمل شروع ہوتا ہے، 'طاقت' کا اصول غالب آنا شروع ہو جاتا ہے۔ لیوتار بلاشبہ بینجمن اور بریخت کے زیر اثر یہ خیالات پیش کرتا ہے، اس تفصیل میں جانے کا یہ مناسب موقع نہیں ہے۔ یہاں پر نارنگ سے یہ سوال کیا جا سکتا ہے، کہ جس مابعد جدیدیت کی انھوں نے تبلیغ کی ہے اور مغربی تبدیلی کے عمل اور عالمی منظر نامے پر اس تبدیلی کے اثرات کا واویلا کیا ہے، کیا فن و ادب میں برپا ہونے والی تبدیلی کو انھیں اصولوں کے تحت جانچنا چاہتے ہیں یا انھوں نے اس کے لئے کچھ اور اصول وضع کر لیے ہیں؟ قطع نظر اس امر کے کہ مابعد جدیدیت اصول وضع کرنے ہی کے خلاف ہے۔ نارنگ ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت بنیادی طور پر فارمولے وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کے خلاف ہے'' (مکالمہ، ص، ۴۷)۔ لیکن مغربی معاشروں کا 'کرائسس' صرف سماجی سطح پر ہی نہیں ادبی و فنی معاملات میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مغربی مابعد جدید مفکروں کے خیال میں جس سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کی جاری ہے، اسی امر کا اظہار نارنگ نے بھی مابعد جدیدیت کو 'کرائسس' سے تعبیر کر کے کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے بارے میں فرماتے ہیں، یہ ایسی ''معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی ہے، جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے'' (مکالمہ: ص، ۱۹)۔ سب سے بنیادی نکتہ یہ ہے کہ یہ فقرے ایسے شخص کے نہیں ہو سکتے جو مابعد جدیدیت کو سمجھتا ہے۔ مغرب میں مابعد جدیدیت کو 'کرائسس' سے وہ مفکر منسوب کرتے ہیں جو مابعد جدیدیت پر تنقید کرتے ہیں، مابعد جدیدیت کو انسانی و اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت، اعلیٰ و ادنیٰ کے فلسفے کا خاتمہ سمجھتے ہیں، 'کرائسس' سے تعبیر کرتے ہیں، اور اس سے نبرد آزما ہونے کے لئے 'فارمولے' پیش کرتے ہیں؟ 'کرائسس' کے لفظ کو ''ویلیو ججمنٹ'' سے مبرا قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اگر نارنگ کے نزدیک بھی مابعد جدیدیت ایک طرح کا 'کرائسس' ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ نارنگ 'ویلیو ججمنٹ'' پر یقین رکھتے ہیں اور ابھرتے ہوئے ثقافتی پہلوؤں کو اعلیٰ و ادنیٰ کے نام پر تضحیک کا نشانہ بنانے پر بھی پختہ یقین رکھتے ہیں۔ 'کرائسس' کے لفظ کا استعمال اقدار کی اضافیت کی بجائے اقدار کی فوقیتی ترتیب کے تحت نمائندگی کرنے کے مترادف ہے۔ بصورت دیگر مابعد جدیدیت میں 'کرائسس' کے لفظ کے استعمال کی کوئی وجہ ہی نہیں ہو سکتی۔ مابعد جدیدیت میں وہ الفاظ جنھیں 'رد ثقافت' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، انھی کو ثقافتی اضافیت کے نام پر قبول کیے جانے پر ہی مابعد جدید مباحث کی بنیاد ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے ثقافتی اور سماجی پہلوؤں سے نارنگ واقف ہی نہیں ہیں۔

لیوتار اپنا منشور جاری کرتا ہے جس کے تحت 'فارمولے' کی حقیقت یہ ہے کہ اس 'فارمولے' کے تحت نہ آیا جائے جو 'موافقت' پر آمادہ کرے تاہم 'فارمولے' سے نجات ممکن نہیں ہے لیکن اس بار فارمولہ 'موافقت' سے متصادم ہے، جب کہ مسلسل تجربیت کے فارمولے کو اختیار کرنے پر زور دیا جا رہا ہے۔ راقم کے

خیال میں یکسانیت خواہ فارمولے کی شکل میں پیدا ہو یا اس کا تعلق اینٹی فارمولے کی مسلسل تبلیغ کی صورت میں ہو، دونوں صورتوں میں یکسانیت کا پہلو قائم رہتا ہے۔ فارمولے پر عمل نہ کرنا فن و ادب کو مسلسل انقلابیت سے معمور کرنے کے مترادف ہو سکتا ہے لیکن یہ عمل مقصدیت سے عاری کبھی نہیں ہوتا۔ اس عمل میں اصل یکسانیت 'مقصدیت' ہے جو انقلابی روح کے تحت وضع کی گئی ہے، جیسا کہ لیوتار کے فلسفۂ فن میں ہم دیکھ چکے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ تو وہ نقشہ ہے جس کا تعلق لیوتار کی خواہش کے ساتھ ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کیا اردو ادب میں اس عمل کا آغاز ہو چکا ہے؟ غزل کو خیر باد کہا جا چکا ہے؟ ہر طرح کے اصول و قواعد سے نجات حاصل کر لی گئی ہے؟ روحانیت کے نام پر ماضی پرستی اور انتہائی دقیانوسی خیالات کا پرچار ختم ہو گیا ہے؟ اس سے یہ مطلب اخذ کیا جائے کہ مابعد جدید تخلیق (اگر تخلیق اس کے لیے مناسب لفظ ہے تو) کسی اصول کی پیروی نہیں کرتی۔ اردو میں بھی موافقت کا مطلب خود کو طاقت کے حصار میں سمجھا جائے گا؟ تو روایت کے ساتھ کیا سلوک کیا جائے؟ اردو میں 'مابعد جدیدیت' کی کوئی مختلف شکل سامنے آ رہی ہے؟ اگر واقعی ایسا ہے تو اس کے لیے 'مابعد جدیدیت' ہی کیوں؟ کوئی اور اصطلاح کیوں نہیں؟ راقم نے مابعد جدیت کی جو وضاحت پیش کی ہے اس کا تعلق لیوتار کے فلسفۂ جمال کے ساتھ ہے، لیوتار بلاشبہ مابعد جدیدیت کا علمبردار ہے۔ لیوتار ہی ''بڑے بیانیوں کی موت'' اور 'چھوٹے بیانیوں' کے زندہ رہنے کا علان کرتا ہے۔

لیوتار کی مابعد جدیدیت کے مطابق پہلے سے قائم اصولوں کے تابع ہونے کا مطلب یہ ہے کہ 'موافقت' کا عمل شروع ہو گیا ہے، اس لیے یہ فن پارہ مابعد جدید نہیں ہے۔ مقصد یہاں لیوتار کے فلسفۂ جمال کی تنقید نہیں بلکہ ان نکات کو عیاں کرنا ہے جن کے تحت یہ واضح ہو سکے کہ مابعد جدید فن و ادب بھی ایک واضح منشور پر عمل کرنے کی تلقین کرتا ہے، اس کا اپنا ایک 'ایجنڈا' ہے۔ اس کے علاوہ وہ فن و ادب جو ملٹی نیشنل کمپنیوں کی معاشی ضروریات کی تکمیل کے تحت سامنے آتا ہے، اس پر لازم ہے کہ ملٹی نیشنل کمپنیوں کے مفادات کے تحفظ کا فریضہ سرانجام دے۔ نارنگ نے ادب پاروں کی تخلیق کی نوعیت کے برعکس تنقید کے پہلو کو مدنظر رکھا ہے اور ''معنی کی طرفیں کھولنے'' سے ان کی مراد 'لاتشکیل' کے تحت 'مدلول' کی بحث سے نجات پانا ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت میں فن و ادب کے سماجی کردار کی تمام بحث ان کی پیش کی گئی وضاحتوں میں کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ لیوتار کے ادبی نظریات کے حوالے سے ہم نے دیکھا کہ کس طرح وہ سیاسی عمل سے، ادب و فن کے ذریعے، فلسفہ علویت کے تحت نبرد آزما ہونا چاہتا ہے۔ ممکن ہے کہ بظاہر مابعد جدیدیت کی چند شکلیں جیسے 'لاتشکیل' وغیرہ براہ راست سیاسی عمل میں شامل نہ ہوں، جیسا کی پارٹی کی تشکیل، نجات دلانے والے طبقے کی جدوجہد وغیرہ، اس کے باوجود اس کے نظری محرکات کو نظر انداز کرنا سنگین غلطی ہے۔ یہ ضروری بھی نہیں کہ فن کو کنٹرول کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ اختیار کیا جائے یا کیا جا سکتا ہے۔ ایک عہد میں جو کردار پارٹی ادا کرتی تھی، آج اس سے بدتر کردار خود فن کو منڈی میں نیلام کرنے والی کمپنیاں ادا کر رہی ہیں۔ اس وقت منشور پارٹی دیتی تھی، آج منشور منڈی کے اصولوں کے تحت نام نہاد آزاد منڈی کی منطق کے تحت وضع کیا جاتا ہے۔ آج کا فنکار پارٹی کی غلامی سے کہیں زیادہ منڈی کا غلام بن چکا ہے۔ لیوتار سے قبل ہی اس کا اظہار

اڈورنو اپنی کتاب ''ثقافتی صنعت'' میں کر چکا تھا۔ نارنگ کی ''اینٹی ایجنڈا'' مابعد جدیدیت کا اصل چہرہ سامنے لانے والوں میں صرف لیوتار اور اڈورنو ہی شامل نہیں ہیں، بلکہ فریڈرک جیمیسن بھی مابعد جدیدیت کے متشددانہ پہلوؤں کو عیاں کرتا ہے۔ ذہن نشین رہے کہ جیمیسن ایک امریکی مفکر ہے، لیکن اس کے باوجود وہ امریکی متشددانہ پالیسیوں کو سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے، جبکہ ہمارے ہاں نارنگ جیسے لوگ مابعد جدیدیت کو تبرک کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ جیمیسن اپنے ایک دلچسپ مضمون ''مابعد جدیدیت یا Late Capitalism کی ثقافتی منطق'' میں مابعد جدیدیت میں پائے جانے والے اینٹی ہیومن اثرات کو واضح کر چکا ہے، جیمیسن ان عوامل کو ثقافتی، سیاسی اور سماجی عمل کے جدلیاتی مطالعے سے سامنے لاتا ہے۔ جیمیسن ملٹی نیشنل کمپنیوں کے اینٹی ہیومن عزائم کی وضاحت کے بعد قاری کو یہ یاد دہانی کرانا ضروری سمجھتا ہے کہ ''امریکی مابعد جدید کلچر پوری دنیا میں امریکی فوجی اور معاشی غلبے کا داخلی اور بالائی سطح پر اظہار ہے۔ اس مفہوم میں، جیسا کہ پوری طبقاتی تاریخ سے واضح ہے کہ یہ کلچر خون، تشدد، موت اور خوف سے عبارت ہے'' (مابعد جدیدیت، ایک مطالعہ: مرتبہ، تھامس ڈاکہرٹی، ص، ۶۵)۔ کلچرل حالت جس میں فن وادب کی حیثیت 'جنس' سے زیادہ نہیں ہے، اس 'جنس' کی فروخت کے لیے امریکی سامراج کو منڈیوں کی تلاش کا سلسلہ نوع انسانی کی قتل وغارت پر آمادہ کرتا ہے، مسیحی وصیہونی دہشت پسند سامراج مذہبی آئیڈیالوجی کو قتال کے عمل کو جائز قرار دینے کے لیے استعمال کرتا ہے، یہ عمل ایک مخصوص ایجنڈے کے تحت ہو رہا ہے۔

ژاک دریدا کی 'لاتشکیل' ادبی متن کے مطالعے کے لیے جن اصول وقواعد کو وضع کرتی ہے، انھیں ادبی اصول وقواعد کے تحت ہی سیاسی متن کا مطالعہ پیش کرتی ہے۔ اس حقیقت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہ سیاسی متن کو ادبی متن کے معیار پر پرکھنا درست نہیں ہے، بالکل ایسے جیسے ادبی متن کا مطالعہ سیاسی اصولوں کے تحت نہیں کیا جا سکتا۔ ژاک دریدا نے جب 'لاتشکیل' کا فلسفہ پیش کیا، اس وقت دنیا میں صیہونی برتری قائم ہو چکی تھی۔ انقلاب کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ نئے سامراجی عمل میں صیہونی بورژوازی کا پلڑا بھاری تھا۔ لہٰذا ضرورت اس امر کی تھی کہ سیاسی عمل میں بھی 'افتراق والتوا' کے اصولوں کو پیش نظر رکھا جائے۔ سیاسی عمل میں بھی Differance کو 'مدلول' کے درجے پر فائز کیا جائے، جو ادبی معنی کے علاوہ سیاسی معنی کو التوا میں رکھے۔ جب ادبی متن کے ساتھ ساتھ سیاست کو اسی طرز پر عمل سے منقطع کر کے تعقلات کی چھان بین تک محدود کر دیا جائے اور قرأت کے عمل میں اصلاح کے پہلو کو فوقیت عطا کرے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ حقیقی سماجی وسیاسی عمل میں تبدیلی کی بجائے اس عمل کے بارے میں لوگوں کی رائے کو تبدیل کیا جا رہا ہے۔ یعنی بھوکے کو کہا جائے کہ بھوک برداشت کر لو، بھگوان بھوک برداشت کرنے والوں کے ساتھ ہے، دوسرے جنم میں زندگی بہتر ہو سکتی ہے۔ اگر بھوکے کے ذہن میں یہ نصیحت راسخ ہو گئی تو سمجھو کہ کم از کم ژاک دریدا کے نزدیک اس کی اصلاح ہو گئی ہے۔ ژاک دریدا جو 'لاتشکیل' کو بنیاد پرستی کی حد تک سیاسی تھیوری کہتا ہے، کیا ہمارے لیے یہ جاننا مشکل ہے کہ 'لاتشکیل' جیسا معذور نظریہ صورت حال کی تبدیلی کو انسانی عمل سے ماورا محض تفہیم کا مسئلہ قرار دے کر صورت حال کو جوں کا توں رکھنا چاہتا ہے۔ اگر ایسا ہی ہے تو راقم کو عہد حاضر کے

ایک نامور فلسفی سائمن کرچلی سے کلی اتفاق ہے کہ ''ژاک دریدا ایک فاشسٹ ہے'' جو صورت حال کو اصلاح پسندی کی آڑ میں مبہم بنا دینا چاہتا ہے۔ (واضح رہے کہ سائمن کرچلی مارکسی مفکر نہیں ہے، وہ کانٹ اور ہیگل سے متاثر ہے، لیکن مابعد جدید مباحث میں وہ یہودی بنیاد پرست فلسفی عمانوئیل لیویناس کے زیر اثر ژاک دریدا پر تنقید کرتا ہے)۔ سائمن کرچلی یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ژاک دریدا کون ہے؟ اور پھر خود ہی جواب دیتا ہے کہ ''ہائیڈیگر ایک نازی ہے؛ دریدا ہائیڈیگر کا پیروکار ہے؛ اس لیے دریدا بھی ایک نازی ہے'' (لاتشکیل کی اخلاقیات: ص، ۱۹۶)۔) کرچلی اڈورنو کی اس فکر سے متفق ہے کہ ہائیڈیگر'' کا فلسفہ اپنی فطرت میں فاشسٹ ہے... لاتشکیل میں بھی فاشزم موجود ہے'' (ایضاً، ص، ۱۹۶)۔ کرچلی کے ان الفاظ سے راقم مکمل طور پر متفق ہے کہ ''دریدا کے فلسفے میں فاشزم موجود ہے'' (ایضاً، ص، ۱۹۷)، فاشزم کا یہ ایسا پہلو نہیں جس سے دریدا خود متفق ہے لیکن دریدا یہ بہرحال جانتا ہے کہ 'لاتشکیل' اگر 'لاتشکیل' ہی رہتی ہے تو اس کا فاشسٹ تعبیروں سے بچنا مشکل ہے۔ ۱۹۸۰ میں دریدا کی 'لاتشکیل' کی اصطلاح سے بیزاری نظر آتی ہے، دریدا لکھتا ہے کہ 'لاتشکیل ایک ایسا لفظ ہے جسے میں نے کبھی بھی پسند نہیں کیا'' (مقالے کا وقت: ص، ۴۴)۔ ہمیں دریدا کی اصطلاح سے زیادہ اس اصطلاح میں معنویت اور عدم معنویت سے دلچسپی ہے۔

کرچلی 'لاتشکیل' میں پائے جانے والے 'فاشزم' کو لیویناس کی تقلید میں اخلاقیات کے لامتناہی تقاضوں کے تحت لا کر اسے سیاسی طور پر کارآمد بنانا چاہتا ہے، لیکن یہاں کرچلی کی 'لاتشکیل' پر تنقید کا جائزہ لینا مناسب نہیں ہے۔ دریدا کے فلسفے میں فاشزم کی موجودگی کی وجہ یہ ہے کہ وہ ادبی متن کے ان اصولوں کو سیاسی عمل میں داخل کر کے سیاسی عمل میں بھی معنی کے عدم امکان کو دکھا کر 'فاشزم' کو فروغ دیتا ہے۔ ادبی متن میں تشکیل کے تمام پہلوؤں کا فقدان ہے، تشکیل کا تعلق ہی معنی کے ساتھ ہے جبکہ دریدا کا مسئلہ معنی کے عدم امکان کو دکھانا ہے۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے کہ اگر 'لاتشکیل' معنی کو ڈھونڈتی ہے تو اس کا اپنا وجود ختم ہو جاتا ہے۔ اگر یہ معنی کے مسئلے کو ترک کر دیتی ہے تو اس کا فاشزم سے بچنا مشکل نہیں ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ مستقبل میں 'لاتشکیل' کے معنی کے عدم امکان میں معنی کا امکان پیدا ہو جائے گا تو یقیناً معنی کی موجودگی ایک بار پھر بلند سطح پر ہیگلیائی فلسفے ہی کی تشکیل ہو گی، کیوں کہ زبان اپنا کردار ادا کر چکی ہے۔ اب تفکری فلسفے کو ایک بار پھر معنی کی تشکیل کرنا ہے۔ بہرحال اس وقت ہمارے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ ادبی روح کے تحت سیاسی جہت کی تعبیر حقیقی اور زندہ سماج میں کیا معنی حاصل کر سکتی ہے؟ ژاک دریدا کے اپنے الفاظ ملاحظہ فرمائیں:

> The institution of literature in the West, in its relatively modern form, is linked to an authorisation to say everything, and doubtless too to the coming about of the modern idea of democracy..... It seems inseperable to me from what calls forth a democracy, in the most open (and doubtless

itself to come) sense of democracy. (Acts of Literature,P,37).

اس اقتباس کی تفہیم اسی صورت ممکن ہوسکتی ہے جب 'لاتشکیل' کی حقیقی روح سے آگاہی ہو جس میں بیک وقت ادب وسیاست شامل ہیں،۔ادب وسیاست کے تعلق کو سمجھنے کے لئے 'لاتشکیل' کی اصل روح کو سمجھنا ضروری ہے جوادب وسیاست دونوں میں کارفرما ہے۔دریدا کی ادب وسیاست کے بارے فکر کواس کی 'موجودگی' کے فلسفے کی دشمنی کی بناپر ہی سمجھا جاسکتا ہے۔'موجود' کا تمام فلسفہ 'معنی' سے عبارت ہے جب کہ 'معنی' کا تعلق 'ہونے' یا 'موجودگی' کے ساتھ ہے۔ادب اور سیاست 'لاتشکیل' کے تحت مکمل طور پر 'آنے' (To Come) کے عمل سے جڑے ہوئے ہیں۔ماضی کے عناصر کی حال میں ایک 'نقش' کی صورت موجودگی حال کی موجودگی پر سوالیہ نشان لگاتی ہے، جب کہ مستقل کے عنصر کا تعلق 'حال' میں مسلسل 'آنے' کے عمل سے وابستہ ہے۔دریدا کے ایک مضمون "Differance" کے اس مشکل اقتباس کے بعد مزید سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں:

> Differance معنی خیزی کے عمل کواس صورت میں ممکن بناتا ہے، جب ہر نام نہاد موجود عنصر، ہر وہ عنصر جو موجودگی کی بجائے کسی اور ایسے عنصر سے تعلق رکھتا ہو جس کے ذریعے سے اس میں ماضی کا نشان موجود رہتا ہے، جب کہ مستقبل کے عنصر کا نشان اس کو پہلے ہی بے اثر کردیتا ہے۔اس نقش کا مستقبل کے ساتھ بھی اتنا ہی تعلق ہوتا ہے جتنا ماضی کے عنصر سے، اس طرح جو تشکیل سامنے آتی ہے، اسے موجود سمجھ لیا جاتا ہے۔لیکن یہ جن ذرائع سے ہوتی ہے، وہ خود وہ نہیں ہوتے، یہاں تک کہ ماضی اور مستقبل بھی قطعی طور پر ایک متبدل موجود کے ساتھ تعلق نہیں رکھتے (فلسفے کی حدود،ص،۱۳) ۔

اس اقتباس میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ اس میں 'موجودگی' کے فلسفے کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔اس اقتباس کی رو سے 'موجود' کبھی بھی وہ نہیں ہوتا جو اسے سمجھا جاتا ہے، درمیانی وقفہ یا یوں کہیں کہ Spaceان کو ایک افتراق کے ساتھ التوا میں رکھتی ہے۔یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے درمیان افتراق کے فلسفے کے علاوہ التوا کا تصور بھی قائم ہے۔اگر دریدا کے اس اقتباس کو نظر انداز کردیا جائے تو دریدا کے تمام فلسفے کو سمجھنا مشکل ہوجاتا ہے۔ادبی معنی کے التوا و افتراق کے علاوہ سیاسی معنی یعنی جمہوریت کا مسلسل ''آنے'' کا عمل اسی اقتباس کی بازگشت ہے۔دریدا خود یہ جانتا ہے کہ اگر وہ 'سیاست' اور 'ادب' کے درمیان دو مختلف نظریوں کا سہارا لیتا ہے تو اسے اس کی وجوہ بیان کرنی ہوں گی اور اگر کہیں وہ سیاسی سطح پر بھی 'معنی' کے ہونے کا سوال اٹھاتا ہے تو وہ خود ہی 'لاتشکیل' کی نفی کردیتا ہے۔سیاسی سطح پر 'لاتشکیل' میں مسلسل 'ہونے' کا سوال اس انداز میں طے پاتا ہے کہ 'لاتشکیل' فاشزم کا نعم البدل بن جاتی ہے۔ژاک دریدا جس طرح ادبی معنی کو التوا میں رکھتا ہے، اسی طرح سیاسی مفہوم میں 'جمہوریت' کو التوا میں رکھتا ہے یعنی ایک ایسا عمل جس کی

تکمیل کا کوئی امکان نہیں ہے۔تکمیل سے 'لاتشکیل' یہ معنی اخذ کرتی ہے کہ کہیں بھی 'معنی' کا ظہور اس انداز میں نہ ہو کہ یہ کہا جاسکے کہ 'معنی' کو حاصل کرلیا گیا ہے۔ژاک دریدا کا ادب کے بارے میں نظریہ بالکل وہی ہے جو کانٹین فلسفے میں 'علویت' کی شکل میں سامنے آتا ہے اور جسے لیوتار سیاسی عمل کی تعقلاتی جہت پر وجدانی یلغار قرار دیتا ہے۔بالکل اسی طرح ژاک دریدا ادب کو ایک ایسے عمل سے تعبیر کرتا ہے جو ''کبھی گھر واپس نہیں آتا'' یہ 'ناممکن کا تجربہ ہے'' جس کی کوئی مخصوص 'جگہ' نہیں ہے۔وہ 'موجودگی' کو 'غیر موجود' گردانتا ہے۔ژاک دریدا کے نزدیک 'جمہوریت' کو بھی 'موجودگی' سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ یہ مستقل طور پر " To Come " کا عمل ہے، اس لیے 'ادب' اور 'جمہوریت' میں ایک ہی طرح کی روح کارفرما ہے۔دریدا چونکہ فلسفہ 'موجودگی' کا دشمن ہے، اس لیے اس کی ہر فکر میں 'غیر موجودگی' کا عنصر حاوی رہتا ہے، قطع نظر اس کے کہ وہ 'موجودگی' ہی کا محتاج ہے۔

ژاک دریدا سماج اور سیاسی عمل کا متونی (Textual) مطالعہ قطعی طور پر ناکافی ہے۔ژاک دریدا تعقلات (Concept) کے اندر جوڑوں کی ترتیب کو 'مرکزیت' کے تحت دکھا کر 'صوت مرکزیت' کے فلسفے کو مغربی مابعد الطبیعات سے منسوب کر کے اس ترتیب کے اندر عدم استحکام پیدا کرنا چاہتا ہے (عدم استحکام اور اس کے استرداد میں فرق ملحوظ خاطر رہے۔نارنگ چونکہ بہت جلدی میں ہیں، اس لیے وہ اس فرق کو سمجھنے اور دکھانے میں مکمل طور پر ناکام ہیں)۔عدم استحکام پیدا کرنے کی وجہ یہ ہے کہ صوت مرکزیت کے فلسفے کے تحت وضع کی گئی 'فوقیتی ترتیب' جس حکمتِ عملی کو تیار کرنے میں معاون ہوتی ہے، اس کے تحت 'پہلے' کو فوقیت عطا کی جاتی ہے جو 'لاتشکیل' کے مطابق صرف اپنی اقدار کی پاسبانی کرتا ہے۔'پہلے' کی فوقیت کا سوال 'صوت مرکزیت' کے فلسفے کے تحت جنم لیتا ہے۔اگر اس ترتیب کو عدم استحکام کا شکار کردیا جائے (پہلے کی جگہ دوسرے کو فائز کرنے سے نہیں) تو ہر وہ ترتیب جو تعقلات کے تحت وجود میں آتی ہے، وہ بھی عدم استحکام کا شکار ہوجاتی ہے۔عدم استحکام کا مطلب یہ کہ ان کے مابین فوقیتی ترتیب ٹوٹ جاتی ہے۔اس طرح 'پہلے' اور 'دوسرے' کے مابین ان تمام رشتوں کا خاتمہ ہوجاتا ہے جو 'پہلے' نے متعین کر رکھے ہوتے ہیں۔مرکزیت کے تصور کے تحت 'پہلے' کے پاس سب سے اہم ہتھیار 'شعور' ہوتا ہے۔''ہر چیز جو شعور پر ظاہر ہوتی ہے جو شعور کے لیے ہے، معنی کی شکل اختیار کرلیتی ہے'' (پوزیشنز، ص،۳۰)۔میں اس نکتے کو واضح کرنے کی کوشش کررہا ہوں کہ 'لاتشکیل' کا آغاز کرنے سے پہلے شعور کا استحکام ضروری ہے۔'معنی' کو لامرکز کرنے سے پہلے اس کو قائم کرنا ضروری ہے۔مختصر یہ کہ 'لاتشکیل' کے مفہوم میں 'صوت مرکزیت' نے مابعد الطبیعات کا سوال اٹھایا جس کا مطلب معنی کی وحدت ہے۔معنی کی وحدت ایک طرح کی 'کلیت' ہے، ساخت میں سے ژاک دریدا کا Differance ظاہر ہوا جو نہ ہی 'تعقلات' کے زمرے میں آتا ہے اور نہ ہی 'لفظ' ہے (پوزیشنز: ص،۴۰)۔اس نے ساخت کے اندر ہی ساخت کے کمزور پہلو دکھا کر ساخت کو استحکام کو چیلنج کردیا۔یہاں پر راقم کو ژاک دریدا پر بھی ہنسی آرہی ہے کہ اتنی کوشش سے وہ 'فوقیتی ترتیب' کو توڑنے کا دعویٰ کرتا ہے، مگر اگلے ہی لمحے 'لاتشکیل' دوبارہ بے بس نظر آنے لگتی ہے۔اگرچہ Differance کو تعقلات کے

کھاتے میں نہیں ڈالا جا سکتا مگر ژاک دریدا کہتا ہے،

> This does not prevent it from producing conceptual effects and verbal or nominal concretions. (Positions,P, 40).

کیا ہم یہاں پر کہہ سکتے ہیں کہ 'لاتشکیل' کے تحت جس ساخت کے عدم استحکام کا دعویٰ کیا گیا ہے، اس کے بعد بھی ان اثرات پر قابو نہیں پایا جا سکا جو اثرات کلیت کی جانب لے جاتے ہیں۔ 'لاتشکیل' کے 'مداخلت' کرنے والے فلسفے کا ہدف خارج کے 'تعقلات' میں انعکاس کو اس طرح روکنا ہے کہ غیر انعکاسی عوامل کی بنا پر تعقلات کو معذور قرار دیا جا سکے۔ فلسفے کا سب سے بنیادی سوال یہی رہا ہے کہ علمی حوالوں سے ان حدود کو وضع کیا جا سکے جو انعکاس اور غیر انعکاس کی حدود کا تعین کرتی ہیں۔ اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ انسانی شعور میں انعکاس کی حدود کا تعین کر دیا گیا ہے، آئندہ انعکاس ان حدود کے اندر رہ کر ممکن ہوگا تو اس نکتے کا تعلق صرف مغربی جامعات میں فلسفے کی خیال پرستانہ حدود کے اندر ہی کوئی جواز میسر آ سکتا ہے، حقیقی سماجی عمل میں اس کی کوئی حیثیت نہ ہوگی۔ بالخصوص اس عمل میں جس کو فلسفے کے احاطے میں ہی زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے۔ تعقلاتی اثرات کا از سرِ نو پیدا ہونا کلیت سے نجات نہیں تو کیا دریدا کے پاس ایسا کوئی طریقہ نہیں جس سے کلیت کو 'بے دخل' کیا جا سکے؟ اگر نہیں، جیسا کہ اس اقتباس میں بھی دکھائی دیتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ عمل مستقل ہے، 'پہلے' اور 'دوسرے' کے مابین پائی جانے والی 'کشاکش' مستقل ہے، جبکہ 'لاتشکیل' یا نارنگ کی 'مابعد جدیدیت' اس کا کوئی حل پیش نہیں کرتی۔ اگر تفکری سطح پر اس کو معذور سمجھا جائے تو علمی حدود کا چیلنج اپنی جگہ پر برقرار رہتا ہے لیکن ژاک دریدا سیدھا اخلاقی فلسفے میں دھنس جاتا ہے۔ 'لاتشکیل' کی یہ جہت اسے فاشزم سے تو بچا سکتی ہے مگر اس کی کوئی خود مختارانہ حیثیت نہیں بن سکتی۔ یہ دعوے تو کرتی رہے گی جو اس کی 'غیر جانب داری' پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں مگر ان کے تحت نہ ہی سماجی، نہ ہی سیاسی اور نہ ہی ادبی مسئلے کا حل تلاش کیا جا سکتا ہے۔

نارنگ کا المیہ یہ رہا ہے کہ انھیں مغربی فلسفے سے سرے سے کوئی آگاہی نہیں ہے جب کہ تھیوری اور فلسفے کا سوال ان کی 'لاتشکیل' سے قبل اس کے قائم ہونے کے سوال سے جڑا ہوا ہے۔ میں یہ عرض کر چکا ہوں کہ مغربی فلسفے بالخصوص جرمن فلسفے کے بھرپور مطالعے کے بغیر مابعد جدیدیت کی فلسفیانہ جہت (ادبی جہت بھی اس سے الگ نہیں ہے) پر چند فقرے لکھنے کا مطلب گمراہی پھیلانے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ نارنگ کی کتب کے مطالعے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ نارنگ نے نہ ہی جرمن فلسفے کا مطالعہ کیا ہے اور نہ ہی وہ ہیگل کے فلسفے کی ابجد سے واقف ہیں۔ اس کے لیے نارنگ کے کسی حواری سے مصدقہ سند لینے کی ضرورت نہیں، نہ ہی کسی طرح کے پروپیگنڈے سے اس مسئلے کے حل میں مدد ملے گی۔ اس کا واحد اور اکلوتا ثبوت نارنگ کی کتب میں سے موضوعات کے انتخاب اور ان موضوعات پر نارنگ کی گرفت ہی سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اسی کمی کی وجہ سے نارنگ مابعد جدیدیت سے متعلق صرف ان مغربی 'مفکروں' کے 'افکارِ عالیہ' پیش کرتے ہیں جو مارکس اور ہیگل کے قریبی رشتے کی وجہ سے ہیگل سے بھی مخاصمت رکھتے ہیں۔ مغرب میں ایسے

'مفکروں' کی کمی نہیں ہے جو اپنے لایعنی مذہبی و سیاسی خیالات کو اپنے مفادات کے مطابق ڈھال کر پیش کرتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ مغرب میں کانٹ کا بظاہر بے ضرر فلسفہ تو مقبول ہوتا ہے لیکن ان لوگوں کے مفادات کو چیلنج کرنے والا فلسفہ کم از کم جامعات میں مقبولیت حاصل نہیں کر پاتا۔ یہ بیسویں صدی کے تجریدی فلسفوں کی تبلیغ کا ایک پہلو ہے۔ نارنگ کی کتب میں پیش کیے گئے خیالات سے یہی تاثر ابھرتا ہے کہ ان کے نزدیک علمی قضایا سے متعلق پیش کیے گئے خیالات کا تنقیدی جائزہ لینے کی کوئی ضرورت نہیں ہے، محض تقلید ہی کافی ہے۔ لیکن اس سے علمی قضایا کو گنجلک بنانے کے علاوہ اور کوئی مدد نہیں مل سکتی۔ ژاک دریدا کی 'لاتشکیل' کی بحث میں ہم دیکھتے ہیں کہ کس طرح وہ پہلے معنی کو قائم کرتا ہے جہاں کہیں معنی اپنی فطرت میں ہی وحدت کے برعکس پارہ پارہ ہے یا جزیات میں تقسیم ہے، وہ 'لاتشکیل' کے لیے ضروری ہے؟ 'لاتشکیل' کے لیے ضروری یہ ہے کہ پہلے معنی کی وحدت کو قائم کیا جائے، 'لوگوس' کے مکمل فلسفے کے سوال کو قائم کیا جائے لیکن یہ سب کچھ اپنے تناظر میں ہی اہم ہو سکتا ہے۔ دریدا بھی 'تحریریات' میں یہ کہتا ہے کہ اگر چین کے لوگوں کے ساتھ بات کرنی ہے تو ان کی زبان میں کی جائے، ہمارا کہنا بھی یہی ہے کہ اگر اہلِ اردو سے بات کرنی ہے تو ان کی زبان میں کی جائے۔ آقاؤں کی زبان میں قائم ہوا ڈسکورس ہمیں بھی قبول نہیں ہے۔ پھر یہ بھی دیکھنا ہے کہ کیا ہم نے 'صوت مرکزیت' یا 'لوگوس' کی جگہ یہودی فلسفے میں پائے جانے والے 'تحریری اولیت' کے فلسفے کو اپنانا ہے یا اپنے تناظر میں لازمیت کے سوال کو پیش نظر رکھنا ہے۔ نارنگ کو مابعد جدیدیت عزیز تھی جس کے لیے انھوں نے سرقے کو ضروری سمجھا۔ اگر برصغیر کے تناظر میں 'لاتشکیل' کے سوال کو قائم کرنا تھا تو عملی سطح پر اپنے اردگرد مظہر اور جوہر کی بحث میں 'لاتشکیل' کے سوال کو پیش کرتے اور مابعد جدیدیت کا اطلاق کرنے کی بجائے نظری بحث کے مافیہ کو اخذ کرنے کی کوشش کرتے۔ ♦♦

حواشی

۱۔ مارکس، کارل۔ داس کیپٹل، مترجم، سید محمد تقی۔ لاہور: دار الشعور، ۲۰۰۶۔

۲۔ نارنگ، گوپی چند۔ جدیدیت کے بعد۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶۔

۳۔ نارنگ، گوپی چند، مرتبہ۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰۔

4. Attridge, Derek. ed, Acts of Literature. London and New York: Routledge, 1992

5. Critchley, Simon. The Ethics of Deconstruction, Oxford: Blackwell, 1992

6. Derrida, Jacques: Writing and Difference, Trans: Alan Bass, London: Routledge, 1978-2001

7. Derrida, Jacques: Margins of Philosophy, Trans: Alan Bass, Chicago: University of Chicago, 1982

8. Derrida, Jacques: Position, Trans: Alan Bass, London: Athlon Press, 1987.
9. Derrida, Jacques: Specters of Marx, New York: Routledge, 1994.
10. Derrida, Jacques: Of Grammatology, Trans: Gayatri Chakravorty Spivak, Batlimore and London: The Johns Hopikins University Press, 1997.
11. Derrida, Jacques: The Ear of the other, Trans: Schocken Books, Peggy Kamuf, New York, 1985
12. Derrida, Jacques: The Time of a Thesis: Punctuations in Philosphy in France Today, Cambridge University Press, 1983.
13. Docherty, Thomas: ed, Postmodernism A Reader, Essex: Pearson Education Limited, 1993.
14. Fanon, Frantz: The Wretched of the Earth, London: Penguin, 2001.
15. Hegel, George: The Phenomenology of Spirit, London: Oxford University Press, 1977.
16. Hegel , George: Logic, Trans: William Wallace, Oxford: The Clarendon Press, 1892.
17. Kant, Immanuel: Critique of Pure Reasons, London: Everyman, 1991.
18. Levinas, Immanuel: Totality and Infinity, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1969
19. Lyotard, Jean-Francois: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, U.S.A., The University of Minnesota, 1984.
20. Rorty, Richard: Philosophical Papers, Vol . Two, New York: Cambridge University Press, 1991.

امریکی شوگرڈیڈی اور مابعد جدیدیت

فضیل جعفری

ممکن ہے کہ ادبی تھیوری کا آغاز یورپ میں ہوا ہو لیکن فی الحال تو امریکہ اسے ایک نئی شکل میں ایکسپورٹ کررہا ہے۔ بالکل اسی طرح، جس طرح ہم مختلف سائنسی ایجادات مثلاً ایٹم بم کو ایکسپورٹ کرتے ہیں۔

(جے۔ہلس ملر: ماڈرن لینگویجز ایسوسی ایشن کے سالانہ اجلاس ۱۹۸۶ میں پڑھے جانے والے خطبۂ صدارت سے اقتباس)

تین ہزار اعلیٰ تعلیم یافتہ نقادوں نے محض ایک دوسرے کو پڑھ کر اور عام آدمی (قاری) کی پرواہ نہ کرتے ہوئے جو معماتی کھڑاگ (Quandry) کھڑا کیا ہے، تھیوری اس کا کوئی حل پیش نہیں کرسکتی۔

(ایڈورڈ سعید)

آلتھو سے اور ماشیرے وغیرہ کا حقیقی مقصد مارکسزم کو آفاقی صداقت کے طور پر پیش کرنا نہیں بلکہ سیدھے سیدھے مارکسی جدلیات کو ہڑپ (Appropriate) کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں کے نزدیک معاشیات اور انقلاب وغیرہ کے تعلق سے مارکس نے جو کچھ لکھا ہے، وہ محض مکروہ (Vulgar) مارکسزم ہے اور حقیقی مارکسزم وہ ہے جسے پس ساختیات اور ردتشکیل کی گود میں بٹھا کر لطف اندوز ہوا جاسکے۔

ہمارے لیے وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس تھیوری کو کسی باقاعدہ لائسنس کے تحت امپورٹ کیا ہے یا پھر یہ محض اسمگل شدہ مال ہے۔ حقیقت حال خواہ کچھ بھی ہو، صورت حال بہرکیف سنگین اور خطرناک ہے۔ ہم نے اس مضمون کی پہلی قسط میں عرض کیا تھا کہ تھیوری،

ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل اور مابعد جدیدیت جیسے نظریات کی 'ماں' ہے ۔ جے۔ہلس ملر (J. Hillis Miller) کے منقولہ بالا بیان کے مدنظر ہم اب یہ سمجھنے پر مجبور ہو گئے ہیں کہ تھیوری 'ماں' نہیں، دراصل ام الخبائث ہے۔ واضح رہے کہ مسٹر ملر کوئی معمولی آدمی نہیں بلکہ امریکہ کے تین مشہور ترین ردتشکیلی نقادوں میں سے ایک ہیں۔ ان کے اس اعتراف کو کہ امریکہ تھیوری کو ایٹم بم کی طرح ایکسپورٹ کر رہا ہے نہ تو نظرانداز کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی رواروی میں ٹالا جاسکتا ہے۔

تھیوری کو ایٹم بم کا مماثل قرار دے کر ہلس ملر نے اشارے کنایے میں ہی سہی لیکن بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ ہمارے نزدیک ان کا منشا یہ بتانا ہے کہ جس طرح ایٹم بم نے ہیروشیما اور ناگاساکی کو تباہ و تاراج کر کے رکھ دیا تھا، بالکل اسی طرح تھیوری انسانی ذہن کو مفلوج و معذور بنا دینے کی طاقت رکھتی ہے۔ تھیوری کیا ہے اور امریکہ نے اسے کب اور کن حالات میں ایجاد کیا اس کے بارے میں ہم تھوڑی دیر بعد گفتگو کریں گے۔ فی الحال ہم تھیوری سے متعلق ڈاکٹر نارنگ کے بعض خیالات سے بحث کرنا چاہیں گے تاکہ بات وضاحت کے ساتھ سامنے آجائے۔ ہمارے ممدوح نے تھیوری کی حاکمیت اور عظمت کے بیان کا سلسلہ ٹیری ایگلٹن کے ایک اقتباس (بزبان انگریزی) سے کیا ہے جس کا اردو ترجمہ کچھ یوں ہوگا:

> اگر تمام انسانی وجود کسی نہ کسی معانی میں نظریاتی ہے تو تھیوری ایک ایسا عمل ہے
> جو ہر زمانے میں جاری و ساری رہتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر موصوف نے ایگلٹن کو از راہ مصلحت اپنا رہنما لیکن عملی طور پر وہ اس سے متفق نہیں ہیں۔ اگر انھیں واقعی ایگلٹن سے اتفاق ہوتا اور انھیں بھی ایگلٹن کی طرح یہ یقین ہوتا کہ تھیوری کا عمل ''ہر زمانے میں جاری و ساری رہتا ہے'' تو وہ ہرگز یہ دعویٰ نہ کرتے کہ ترقی پسند اور جدیدیت پسندوں نے نہ تو تھیوری کی طرف توجہ دی اور نہ ہی ان کے پاس کوئی تھیوری تھی۔ نارنگ کے نزدیک 'تھیوری' کوئی عام ادبی نظریہ نہیں بلکہ ایک خاص اور محدود معنی میں استعمال کی جانے والی اصطلاح ہے۔ اسی سلسلہ میں فرماتے ہیں:

> اس وقت ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ توجہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے۔ تھیوری کی یہ یورش بیس پچیس برسوں سے جاری ہے اور ابھی اس کی شدت میں کمی کے کوئی آثار دکھائی نہیں دیتے۔ علوم انسانیہ اور ادبیات کو ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے۔ صدیوں سے چلے آرہے ہیومنزم (انسان دوستی) کو ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے اور آئیڈیلزم (عینیت پسندی) کی بنیادیں ہل گئی ہیں اور بہت سے مابعد الطبیعاتی تصورات کی معنویت پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے...جن خیالات پر زور دیا جا رہا ہے ان کے ڈانڈے یا تو بائیں بازو کی سیاسی ترجیحات سے مل جاتے ہیں یا نسوانیت کی تحریک سے اور نوعیت کے اعتبار سے (تھیوری) سیاسی ہے۔

نارنگ صاحب کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ تھیوری کی یورش کافی دنوں سے جاری ہے۔ ظاہر ہے کہ اس یلغار کا حقیقی مقصد ادب اور دیگر انسانی علوم کی سالمیت، حرمت اور خودمختاری کو ختم کرنا ہے۔ خود نارنگ صاحب کے نزدیک ادب حاکم نہیں، محکوم ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر حاکم کون ہے۔ ہماری ناچیز رائے میں اصل حاکم امریکی سرمایہ دارانہ نظام ہے جسے تھیوری کا جنم داتا ہونے کا شرف بھی حاصل ہے۔ تھیوری اور مارکسزم (یا بقول نارنگ بائیں بازو کی ترجیحات) کے آپسی تعلق کے بارے میں ہم نسبتاً تفصیل کے ساتھ آگے لکھیں گے۔ فی الحال صرف اتنا عرض کرنا کافی ہوگا کہ اس ادب دشمن تھیوری اور اس کے بغل بچوں مثلاً پس ساختیات اور مابعد جدیدیت وغیرہ کا بنیادی مقصد ہی مارکسزم، پارلیمانی جمہوریت، طبقاتی جدوجہد اور سیاسی احتجاج پر کاری ضرب لگانا اور ان اقدار کو حتی الامکان ہمیشہ کے لیے موت کی نیند سلا دینا ہے۔

نارنگ صاحب نے تھیوری کی تعریف میں تجریدی بیانات کے انبار تو لگا دیے ہیں لیکن کہیں یہ بتانے کی زحمت نہیں کی کہ جس تھیوری کی یورش مسلسل کئی دہائیوں سے جاری ہے، اس کی پیدائش کیسے ہوئی، کب ہوئی اور کہاں ہوئی؟ اس سلسلے میں عرض خدمت یہ ہے کہ تھیوری کا جنم ۱۹۶۶ میں جان ہاپکنز یونیورسٹی میں ہوا۔ یوں تو اس کے بیج دریدا، بارتھ اور لاکاں جیسے دائیں بازو کی سیاست سے تعلق رکھنے والے فرانسیسی دانشوروں نے ڈالے، دایہ گیری کے فرائض جے۔ ہلس ملر، پال دی مان اور کلر نے انجام دیے لیکن اس کے اصلی پدر بزرگوار ہیں، امریکہ کے نامی گرامی سرمایہ دار اور صنعت کار ہنری فورڈ دوئم۔

آخر یہ سب کچھ کیسے ہوا؟ ۱۹۵۴ میں شروع ہونے والی ویت نام جنگ ۶۵-۱۹۶۴ تک ایک خطرناک موڑ پر پہنچ چکی تھی۔ امریکی پروفیسر اور طلبہ یونیورسٹیوں سے باہر نکل کر سڑکوں پر آگئے تھے۔ حکومت کے انسان کش رویے کے خلاف دھواں دھار تقریریں کی جارہی تھیں اور نعرے لگائے جا رہے تھے۔ چونکہ امریکہ میں سو فی صد خواندگی کے علاوہ عوامی ترسیل و ابلاغ کے ذرائع بھی بہت عام ہیں، اس لیے کالجوں اور یونیورسٹیوں سے اٹھنے والی صدائے احتجاج ملک کے کونے کونے میں پہنچنے لگی تھی۔

ان حالات میں امریکی حکومت کا فکر و تشویش میں مبتلا ہو جانا ایک فطری امر تھا۔ اسی نازک موڑ پر انتظامیہ نے ہنری فورڈ دوئم سے مدد طلب کی۔ فلنڈرس یونیورسٹی (آسٹریلیا) کے پروفیسر جان ہارورڈ (John Harwood) نے اپنی کتاب Eliot to Derrida: The poverty of Interpretation (1989) میں تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ امریکی حکومت کی ایما پر ہنری فورڈ دوئم نے ۱۹۶۵ کے آخر میں اپنے سازشی رفقائے کار (Co-conspirators) کی ایک میٹنگ طلب کی۔ واضح رہے کہ اس وقت تک رولاں بارتھ اور ژاک دریدا وغیرہ کی سارتر دشمنی اور سارتر کے حوالے سے کمیونسٹ دشمنی کے چرچے عام ہو چلے تھے۔ دریدا، سارتر کے بارے میں اپنا یہ مشہور جملہ لکھ چکا تھا:

> میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ اتنے ڈھیر سارے مسائل پر بالکل غلط رائے رکھنے کے باوجود سارتر کو اتنی شہرت کیسے مل گئی اور اسے اپنے عہد کا دانشورانہ

ضمیر کیسے کہہ دیا گیا...(فلپ نورس کی کتاب: دریدا، ۱۹۸۷، ص۲۱)

چنانچہ ۱۹۶۵ والی اس میٹنگ میں یہ طے کیا گیا کہ فرانسیسی دانشوروں کے اس گروہ کو امریکہ مدعو کیا جائے تا کہ یہ لوگ ایسے مباحث اٹھائیں کہ ریڈیکل امریکی پروفیسر اور طلبہ ان میں الجھ کر رہ جائیں اور پھر دسیوں برس تک سڑکوں پر نہ آسکیں۔ نتیجے کے طور پر جے۔ہلس ملر اور پال دی مان نے بحکم حاکم (فورڈ دوئم) اکتوبر ۱۹۶۶ میں The Language of Criticism and the Science of Man کے موضوع پر وہ سمینار منعقد کیا جس میں رولاں بارتھ اور لاکاں کے علاوہ ژاک دریدا بھی موجود تھا۔ اس سمینار کے سارے مصارف ہنری فورڈ دوئم نے ہی برداشت کیے اور یہیں سے امریکہ کے توسط سے دریدا کی عالمی شہرت کا آغاز ہوا۔ بقول پروفیسر سدرلینڈ، ردتشکیلی نقاد اور تھیوری کے علم بردار اسٹبلشمنٹ کے خلاف چیختے چنگھاڑتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ امریکی سرمایہ داری ہی ردتشکیل اور تھیوری کی ''شوگر ڈیڈی'' ہے۔ (شوگر ڈیڈی سے مراد وہ بوڑھا شخص ہے جو کسی نوجوان عورت پر بے دریغ دولت خرچ کرتا ہے تا کہ آگے چل کر اس کا جنسی اور جسمانی استحصال کر سکے: ف۔ج)

قیاس غالب ہے کہ محبّ مکرم ڈاکٹر نارنگ نے مابعد جدیدت پر دہلی میں جو سمینار منعقد کیا تھا، اس کا ماڈل (غالبًا) جان ہاپکنز یونیورسٹی والے سمینار سے ہی اخذ کیا گیا تھا۔

اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ تھیوری کوئی نئی چیز نہ ہو کر پس ساختیات اور ردتشکیل کا ہی معجون مرکب ہے۔ مارکسزم کو تو صرف پالش کے طور پر استعمال کیا گیا ہے تا کہ اس پرانے فرنیچر کی چمک دمک میں اضافہ ہو سکے۔ بصورت دیگر تھیوری کی ابتدا اور اس کے ادبی پروجیکشن کی غرض و غایت ہی بائیں بازو کی سیاست کو کچلنا، اس سے تعلق رکھنے والے ادیبوں اور فعال کارکنوں کو کنفیوژ کرنا نیز افراد کی ذہنی اور دانشورانہ آزادی کو ختم کرنا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ تھیوری کی تعریف کا تعین اور اس کی تشریح کرتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

> تھیوری کا مطلب ہے مسائل کو نظریانا، ان کے بارے میں کوئی نہ کوئی موقف اختیار کرنا اور اس موقف کو ضبط تحریر میں لے آنا۔ اگر مسائل کو نظریایا نہیں جائے گا تو ان کا کھوٹا کھرا پرکھا نہیں جا سکے گا۔
>
> تھیوری سے جو مشکلات پیدا ہوئی ہیں، ان میں بڑا حصہ اصطلاحوں کا ہے۔ ہر تھیوری اپنے ساتھ نئے تصورات لاتی ہے اور نئے تصورات، نئے لفظوں یا نئی اصطلاحوں سے پیدا ہوتے ہیں۔

اس اقتباس کے پہلے پیراگراف سے اختلاف کرنا مشکل ہے۔ نارنگ صاحب نے تھیوری کے مطلب کو لغت کی مدد سے صفائی اور سادگی کے ساتھ بیان کر دیا ہے، لیکن دوسرے پیراگراف میں ان کے دل کا چور کھل کر سامنے آ گیا ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ ''نئے تصورات، نئے لفظوں اور نئی اصطلاحوں سے پیدا ہوتے ہیں'' ایسی پس ساختیاتی اور ردتشکیلی منطق کا نتیجہ ہے جسے عام عقل انسانی قبول نہیں کر سکتی۔ اس کا مطلب یہ

ہوا کہ ادب اور زندگی سے متعلق نظریات و تصورات کو خطرناک قسم کی تکنیکی اصطلاحوں کی غلامی میں دے دیا جائے۔ ڈاکٹر نارنگ نے جس 'تھیوری' کو اردو والوں کے ہاتھ فروخت کرنے کی کوشش کی ہے، اس کے علم برداروں کا حقیقی مقصد اور منشا ہی یہی ہے۔ مثال کے طور پر جونیتھن کلر کا دعویٰ ہے کہ نئی تھیوری کی کامیابی کا راز اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اس نے دیگر علوم کو Colonise کر لیا ہے۔ (دوسرے لفظوں میں یہ کہ تھیوری نے تمام علوم پر اپنا غاصبانہ قبضہ جما لیا ہے: ف۔ج۔)

کلر اسی سلسلے میں آگے چل کر لکھتا ہے کہ عملی طور پر تھیوری یہ تسلیم نہیں کرتی کہ شعبۂ نفسیات سے تعلق رکھنے والے عالم (Scholars) فرائڈ کے متون کو سمجھ سکتے ہیں یا شعبۂ فلسفہ کے اساتذہ کانٹ، ہیگل یا ہیڈیگر کے افکار سے کوئی تعلق رکھتے ہیں۔ کلر نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ تھیوری نے سماجی علوم کی اہمیت کو یکسر ختم کر دیا ہے۔ بقول اس کے یہ علوم بلا وجہ ہی قابل قدر وسائل پر قبضہ جمائے ہوئے تھے۔ (Culler J.: Framing the Sign, pp. 24-25)

محیر العقل قسم کے دعوے اور اعلانات ہی نئی تھیوری میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ لوگ بار بار اس طرح کے اعلانات کرتے ہیں:

۱۔ لاکاں نے ثابت کر دیا ہے کہ لاشعور کی ساخت بھی زبان کی ساخت کی طرح ہوتی ہے۔
۲۔ ردتشکیل نے ثابت کر دیا ہے کہ ہم معنی نما کے کھیل سے کبھی بھی باہر نہیں آ سکتے۔
۳۔ آلتھو سے کے بعد ہم سب کی سمجھ میں یہ بات آ چکی ہے کہ بہترین نظریاتی موقف وہ ہے جو ایسی حدود مقرر کرتا ہے جس سے پرے کسی اور نظریے کا اطلاق ہی نہیں ہو سکتا۔ اب ہم صداقت اور طاقت کے درمیان پائی جانے والی اس احمقانہ تفریق کی طرف مڑ کر دیکھنا بھی پسند نہیں کریں گے جو فوکو سے قبل رائج تھی۔

آگے بڑھنے سے پہلے اسی طرح کے دو تین اور یک سطری دعوے پیش خدمت ہیں:

۱۔ دریدا سے پہلے ہر شخص لفظ مرکزیت کا شکار تھا۔
۲۔ فوکو سے پہلے ہر شخص طاقت کی حقیقی نوعیت کے تعلق سے گمراہ تھا۔
۳۔ لیوتار سے پہلے ہر شخص کلیت/تکملیت کے جذبے سے مغلوب تھا۔

ظاہر ہے کہ یہ اور اس طرح کے تمام دعوے منطق اور دلیل کے سرحدوں سے کوسوں دور ہیں، لیکن یہ کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ ان عالم و فاضل نظریہ سازوں کا مقصد ہی قاری کو کنفیوژ کرنا ہے۔ مزید یہ کہ تھیوری سے وابستہ پس ساختیاتی اور ردتشکیلی نقاد ایک طرف تو روایت سے مکمل انحراف اور بغاوت کا اعلان کرتے ہیں اور دوسری طرف عملی طور پر چند بندھے ٹکے اصولوں سے آگے نہیں بڑھ پاتے۔ سارے کے سارے نظریہ ساز اور نقاد گھوم پھر کر ایک ہی طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ ان کے خیالات و نظریات میں بھی غیر معمولی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ بقول شخصے تھیوری کی مشین کا انجن بڑی زوردار گھڑگھڑاہٹ کے ساتھ چلتا ہے۔ انجن سے کچھ اس قسم کی آواز نکلتی ہیں:

ہم سب کچھ کر سکتے ہیں
لیکن جو کچھ کریں گے اس سے پوری زمین ہل جائے گی

زمین ہلے یا نہ ہلے، تھیوری کی آڑ میں شکار کھیلنے والے سامراج پرستوں نے سوچنے اور متحرک انسانی ذہن کو مفلوج اور اپاہج بنانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا۔ پروفیسر اسٹیون وہائٹ نے تھیوری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> روزمرہ انسانی زندگی کے استعمار (Colonization) کا سلسلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب دولت اور طاقت کے ذرائع ثقافتی ہم آہنگی، معاشرتی یک جہتی اور بودوباش (Socialization) کی روایتوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی کوشش کرنے لگتے ہیں۔ مختلف سماجی اداروں پر خود ساختہ ماہرین غاصبانہ قبضہ جما لیتے ہیں۔ شہریوں سے علوم انسانیت میں شرکت کا حق چھین لیا جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ دولت اور طاقت کا مشترکہ محاذ عقلیت پسند معاشرے کو اس کے حقیقی مقام سے معزول اور محروم کر دینے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔

(The Recent work of Jurgen Habermas:
Reason, Justice and Modernity)

۱۹۶۶ کے بعد امریکہ میں یہی ہوا، دریدا کے خیالات کو بہانہ بنا کر ادب اور تنقید دونوں کو تھیوری کے مقابلے میں معمولی اور ہیچ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی گئی، چونکہ اس سارے کھیل کے پیچھے امریکی اسٹبلشمنٹ براہ راست موجود تھا، اس لیے تھیوری اور اس کی ہم زاد یعنی ردتشکیل کو کتابوں کے ذریعے ہی نہیں اخباروں (خصوصاً ٹائم میگزین) کے ذریعے بھی خوب اچھالا گیا۔ تھیوری کے عشق میں گرفتار ڈاکٹر نارنگ بار بار یہ اعلان تو کرتے ہیں کہ نئے نظریہ سازوں نے ادب میں ہر طرح کی ادعائیت اور ہر طرح کے جبر کے خلاف احتجاج کیا لیکن موصوف کی نظر اس حقیقت تک نہیں پہنچتی کہ زیر بحث احتجاج کے نتیجے میں جو چیز سامنے آئی، وہ صرف ایک نئے طرز کی ادعائیت ہی نہیں بلکہ خاصی خطرناک آمریت تھی۔ جے۔ ہلس ملر وغیرہ نے ادعائی فیصلے تو بے شمار صادر کیے لیکن قاری میں خود اپنے طور پر تحقیق وجستجو کی خواہش کو بیدار کرنے کی کوشش نہیں کی، الٹا قاری کو یہ سمجھایا گیا کہ وہ ایک ایسے گرداب میں پھنس چکا ہے جس سے باہر نکلنا اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب وہ ادب اور تنقید سے ناطہ توڑ لے اور صرف تھیوری سے رجوع کرے۔ یہ بھی یاد رہے کہ تھیوری اور ردتشکیل کے نام پر بھاری بھرکم اور بے حد پیچیدہ اصطلاحوں سے مسلح تحریروں کے انبار تو لگا دیے گئے لیکن ادب پر ان تحریروں کا اطلاق بہت کم کیا گیا بقول جان اسٹرک (Sturrok)، ''ردتشکیل اور تھیوری کا ادب سے تعلق نہ ہونے کے برابر ہے۔''

اسٹرک نے دریدا پر ادب کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلنے کا الزام لگاتے ہوئے اسے نرگسیت پسند

(خود اپنی محبت میں گرفتار فرد) ہی نہیں قرار دیا بلکہ اسے ''دری-دادا'' (Deri-Dadda) کے نام سے پکارنا شروع کر دیا۔ ۱۹۷۷ میں تھیوری اور متعلقہ مسائل پر مشہور فلسفی جان سیئر لے (Searley) اور دریدا کے درمیان ایک خاصی طویل بحث بھی ہوئی۔ جب دریدا، سیئر لے کے اعتراضات کا جواب نہیں دے سکا تو اس نے اس بحث کو ختم ہی نہیں کر دیا بلکہ کچھ دنوں بعد اپنے مخصوص دریدائی انداز میں یہ اعلان بھی کر دیا کہ اس کے اور سیئر لے کے درمیان کبھی کوئی مکالمہ ہی نہیں ہوا تھا۔ ہم اشارتاً یہ بات پہلے بھی کہہ چکے ہیں کہ دریدا کا اسلوب اس حد تک گنجلک اور ناقابل فہم ہے کہ اس کے مافی الضمیر تک پہنچنا تقریباً ناممکن ہے۔ دریدا خود تو آرام سے سوتا ہے لیکن قاری کو الفاظ کے جنگل میں بھٹکنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ طرفہ تماشا یہ کہ دریدا اپنی تحریروں کے سلسلے میں کسی طرح کی تفہیماتی تشریح کا بھی قائل نہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مفاد پرست اور فورڈ نواز امریکی نقادوں نے دریدا کو Road Block کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔ یعنی یہ کہ آپ کو ادب اور تنقید کے معاملے میں دریدائی سرحد سے آگے جانے کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔

یہاں ہم قارئین کی دلچسپی کے لیے یہ بھی بتاتے چلیں کہ انھی معاملات کی وجہ سے دریدا کو ایک بار Jury of French Academic Philosophers کے سامنے بھی پیش ہونا پڑا۔ اس نے جیوری کے سامنے اعتراف کے باوجود دریدا اور اس کے مقلد امریکی نظریہ ساز ایک دوسرے کے ساتھ چپکے رہے۔ اس سلسلے میں ایک عبرت ناک واقعہ ملاحظہ ہو۔ نارنگ صاحب جس تھیوری کے ڈانڈے بائیں بازو کی سیاسی ترجیحات سے ملا رہے ہیں، اسی کے ایک اہم ستون اور نارنگ کے محبوب نقاد پال دی۔ مان کے بارے میں برسوں بعد یہ انکشاف ہوا کہ موصوف دوسری جنگ عظیم کے دوران خفیہ نازی ایجنٹ کے طور پر کام کیا کرتے تھے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ دی۔ مان نے ۱۹۴۰ اور ۱۹۴۲ کے درمیانی وقفہ میں بلجیم سے شائع ہونے والے بدنام زمانہ نازی اخبار Le Soir کے لیے خطیر رقومات کے عوض کم از کم ۱۷۰ ایسے مضامین لکھے تھے جن میں نازی موقف کی پرزور تائید اور حمایت کی گئی تھی۔

ہاورڈ فلپیرن (Howard Felperin) نے اپنی کتاب Beyond Deconstruction میں لکھا ہے کہ پال دی۔ مان کے بارے میں سنسنی خیز انکشاف نے باضمیر ردتشکیلی نقادوں کو سر سے پیر تک ہلا کر رکھ دیا۔ مثال کے طور پر مشہور اور محترم نقاد باربرا جانسن نے اپنے شدید ردعمل کا اظہار یوں کیا:

> میرا پہلا حسیاتی ردعمل یہ تھا کہ میں اپنے کتوں کے نام نطشے اور ویگنر (Wagner) رکھ دوں۔ میں ان ناموں کی قے کر کے ہی اپنے باطن کو دوبارہ پاک کر سکتی تھی۔ میں نے دی۔ مان کی تحریروں کو دودھ سمجھ کر پیا تھا لیکن وہ دودھ زہر بن گیا۔

اس مسئلے پر پال دی۔ مان کے قریبی ساتھیوں جے۔ ہلس ملر اور جونیتھن کلر نے خاصی ڈھٹائی سے کام لیتے ہوئے لکھا کہ مان نے نازیوں کی تائید میں جو مضامین لکھے، ان سے اس کے ردتشکیلی نقطۂ نظر کی

اہمیت، افادیت اور خالصیت متاثر نہیں ہوتی لیکن دریدا نے جو موقف اختیار کیا، وہ یا مظہر العجائب کے مصداق ہی نہیں تھا بلکہ اس حقیقت کا بھی غماز تھا کہ ردِ تشکیلی ڈھونگ کے ساتھ ساتھ تھیوری کا لوٹا بھی غائب ہو چکا تھا۔ موصوف نے سرے سے ہی اس حقیقت سے انکار کر دیا کہ زیر بحث ۷۰ مضامین پال دی مان کے لکھے ہوئے تھے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ جب پس ساختیاتی اور ردِ تشکیلی فکر کی رو سے مصنف کی کوئی اہمیت ہی نہیں ہے تو پھر دریدا کو مان کا (بحیثیت مصنف) دفاع کرنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ دریدا کا یہ موقف دراصل پروفیسر ہاروڈ کے اس خیال کی توثیق کرتا ہے:

> دراصل کیتھولک عیسائیوں اور یہودیوں نے ساری دنیا کو اپنے راستے پر چلانے کا پورا نقشہ مرتب کرلیا ہے لیکن اپنی اس سازش پر انھوں نے ادب، ثقافت اور متن کے پردے ڈال رکھے ہیں۔

اس تناظر میں تھیوری کے وہ پہلو جنھوں نے جان ایلس (John Ellis) جیسے غیر جانب دار عالم اور ناقد کو بھی مخمصے میں ڈال دیا، کچھ زیادہ ہی وضاحت کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں۔ ایلیس کے مطابق تھیوری کے رضا کار کہتے تو یہی ہیں کہ وہ ''ڈاکٹرن (Doctrine) سازی میں یقین نہیں رکھتے لیکن عملی طور پر یہ لوگ اپنے بنے بنائے ہوئے ہر کلیے کو بڑی سختی کے ساتھ دوسروں پر لاد دینا چاہتے ہیں۔ نئے نظریہ ساز ہر طرح کی تجربی (Impirical) تفتیش کو ذلت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب میں 'انفرادیت' ایک ایسا بورژوا تصور ہے، جس کا منہدم کیا جانا ضروری ہے۔ بظاہر تو یہ لوگ ادبی اور علمی ڈسکورس میں مذہب کو اہمیت نہیں دیتے لیکن مذہب کو چور دروازے سے داخل کرنے کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ ماضی ان کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن ''پس'' اور ''مابعد'' کے بغیر ان کا کام بھی نہیں چلتا۔ (Against Deconstruction : Princeton 1989) مینڈ نے اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا ہے:

> تھیوری کے نام پر اب انگریزی ادب کے پروفیسروں سے کہا جاتا ہے کہ وہ مابعد نوآبادیاتی (Post-colonial) ادب کا مطالعہ اس 'بصیرت' کے ساتھ کریں کہ ساری دنیا کو معلوم ہو جائے کہ ان کا کلچر دوسرے ممالک کے کلچر سے بہتر ہے۔ انگریزی کے یہ بیچارے عالم فاضل پروفیسر واقف تو ہیں صرف تتلی پکڑنے کے فن سے لیکن ان سے ہاتھی کا شکار کرنے کے لیے کہا جاتا ہے۔ اس عمل میں ان کے لیے تتلی کو ہی ہاتھی بنا کر پیش کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ ادب ہمیشہ سے اس طرح کے سیاسی جبر کے خلاف اپنی مدافعت کرتا آیا ہے۔
> (Lovis Menand: What are Universities for!
> Harper's Journal Dec. 1991)

ڈاکٹر نارنگ کے نزدیک تھیوری کی 'یورش' ابھی نہ صرف جاری ہے بلکہ اس کی شدت میں کمی کے

آثار بھی نظر نہیں آرہے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ۱۹۷۰ سے ہی تھیوری پر اضطراب طاری ہونے لگا تھا۔ اسٹیفن نیپ (Stephen Knapp)، والٹر بن مائکلس (Walter Ben Michaels) اور اسٹینلے فش (Stanley Fish) جیسے تھیوری کے زبردست مداحوں اور مبلغوں نے خود تھیوری کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنی شروع کر دی تھی۔ بقول فش، تھیوری اگر پہلی سطح پر تنقید اور تخلیقی عمل سے باہر رہ کر ان کی رہنمائی کرنے کی خواہاں ہے تو دوسری سطح پر وہ ادب کے عمومی اور وسیع تر تناظر کو ختم کر کے اسے محض ایک مخصوص دائرے تک محدود رکھنا چاہتی ہے۔ فش کا کہنا ہے کہ تھیوری کبھی بھی اپنے ارادوں میں کامیاب نہیں ہو سکتی۔

فش کا کہنا ہے کہ تنقیدی عمل سے پرے تھیوری کا وجود ہی ممکن نہیں ہے۔ نارنگ صاحب نے تھیوری کے ڈانڈے مارکسزم اور نسوانیت پسندی کی تحریک سے ملائے ہیں لیکن فش زور دے کر کہتا ہے کہ تھیوری، مارکسزم اور نسوانیت پسند تحریک ایک ہی مثلث کے زاویے نہیں ہیں۔ ان سب کی اپنی علیحدہ علیحدہ شناختیں ہیں۔ فش نے یہ بھی لکھا ہے کہ افلاطون اور ارسطو سے لے کر عہد جدید تک کے مفکرین نے ادب کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے جو تنقیدی اور تشریحی نظام مرتب کیا ہے، تھیوری اس کے مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتی۔ آخر میں تو فش تھیوری کے وجود سے ہی انکار کر دیتا ہے۔ (متعلقہ تفصیلات کے لیے دیکھیے: Literary Studies and New Pragmatism : Ed. W.J. Mitchell-Chicago, 1989)

اسی طرح ایڈورڈ سعید نے بھی نیل فوسٹر (Neil Foster) کی مرتب کردہ کتاب Post Modern Culture میں شامل اپنے مضمون بعنوان: Opponents, Audiences, Constituencies and Community میں تھیوری کا ذکر کرتے ہوئے خاصے طنزیہ انداز میں لکھا ہے:

> تین ہزار اعلیٰ تعلیم یافتہ نقادوں نے محض ایک دوسرے کو پڑھ کر اور عام آدمی (قاری) کی پرواہ نہ کرتے ہوئے جو معماتی کھڑاگ (Quandary) کھڑا کیا ہے، تھیوری اس کا کوئی حل پیش نہیں کر سکتی۔

مقام عبرت ہے کہ اور تو اور خود پال دی مان (جو تھیوری کے نام پر تمام علوم انسانیہ اور ہیومنزم کے فلسفے کو برباد کرنے کی سازش میں شریک تھا) مرنے سے پہلے راہ راست پر آ گیا تھا۔ اس نے اپنے مشہور مضمون The Resistance to Theory میں آخر کار یہ اعتراف کر لیا کہ تھیوری کے خلاف مدافعت باہر سے نہیں خود اندر سے ہوتی ہے۔ وہ اس طرح کہ نئے نظریہ ساز، تھیوری کی بنیاد پر کسی ادبی متن سے جو معنی اخذ کرنا چاہتے ہیں، نہیں کر پاتے۔ متن ان کے ذہنی تعصبات کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

اس مضمون میں دی مان نے نئی یا جدید تنقید کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ نئے نقادوں کے پاس کم از کم آئرنی، پیراڈوکس اور علم معانی (Rhetoric) جیسے تنقیدی اوزار موجود ہیں جن

کی مدد سے وہ شعری معنی کو پوری طرح اجاگر کرنے پر قادر ہیں۔

مناسب ہوگا کہ ہم چلتے چلتے اور اختصار کے ساتھ ''قاری اساس تنقید'' کے بارے میں بھی کچھ لکھ دیں، کیوں کہ یہ نظریہ بھی نئی تھیوری سے ہی جڑا ہوا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے اس مسئلے پر بڑی تفصیل کے ساتھ لکھا ہے۔ انھوں نے وولف گانگ ایزر، فرونئڈ فش، ریفائڑ اور ڈیوڈ بلائچ وغیرہ کے خیالات کو مقلدانہ انداز میں پیش کرنے کے بعد آخر میں جو نتیجہ اخذ کیا ہے، وہ یہ ہے:

> مختصر یہ کہ قاری اساس تنقید متن کی خود مختاری کو چیلنج کرتی ہے اور قاری اور قرأت کے عمل کی بالادستی کو تسلیم کرانا چاہتی ہے۔ اس طرح متن اور قاری میں روایتی اعتبار سے جو فاصلہ چلا آ رہا ہے، قاری اساس تنقید اس کو ختم کرنا چاہتی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کے نزدیک قاری اساس تنقید دراصل ایک ''انقلابی تنقیدی موقف ہے''۔ چونکہ یہ بحث بھی کافی لمبی اور پیچیدہ ہے اور اس مضمون میں طوالت کی گنجائش نہیں ہے، اس لیے ہم چند لفظوں میں یہ کہنا چاہیں گے کہ قاری اساس تنقید بھی دراصل پس ساختیاتی باجے سے نکلنے والے راگوں میں سے ایک ہے۔ جہاں تک مصنف کی جارحانہ حاکمیت کا سوال ہے، اسے تو جدید نقاد ڈھول تاشہ بجائے بغیر خالص علمی اور تنقیدی سطح پر بہت پہلے ختم کر چکے تھے۔ یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر ہم یہ بھی عرض کرتے چلیں کہ ڈاکٹر نارنگ، رولاں بارت کو خواہ لاکھ انقلابی اور باغی نقاد قرار دیں لیکن بنیادی طور سے اس کا تمام تر تنقیدی رویہ قدامت پسندی کا ہی غماز ہے۔ ''مصنف کی موت'' کے اعلان کے ساتھ ہی موصوف کو ایک ایسے نئے دیوتا کی ضرورت تھی جس کی پرستش کی جا سکے۔ چنانچہ مصنف کی موت سے جو خلا پیدا ہوا تھا، اسے نوزائیدہ قاری نے پُر کر دیا۔

نارنگ اسٹینلے فش کے حوالے سے ''جانکار قاری'' کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> قاری وہ شخص ہے جو چومسکی کے اصطلاحی معنی میں لسانی اہلیت رکھتا ہے۔ ایسا قاری کم از کم اتنے نحوی اور معنیاتی علم کو اپنے داخلی وجود کا حصہ بنا چکتا ہے جتنا ادبی قرأت کے لیے ضروری ہے۔ ادبی متن کے جانکار قاری سے یہ بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ ادبی روایت اور ادبی طور طریقوں اور ادبی اصول و ضوابط کا بھرپور علم رکھتا ہو۔

اس اقتباس میں ادب کی پر جو کڑی شرطیں عائد کی گئیں ہیں، ان سے کیا یہ حقیقت مترشح نہیں ہوتی کہ قاری اساس تنقید کے نام پر عام قارئین کو ادب سے دیس نکالا دیا جا رہا ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ادب کو محض اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقۂ اشرافیہ کی جاگیر اور ملکیت بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے؟ یہاں یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا فش کا 'جانکار قاری' بھی مکمل غیر جانب داری کے ساتھ ادب کا مطالعہ کر سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا ہو سکنا ممکن نہیں ہے۔ ادبی طور طریقوں اور روایات سے واقف نیز نحوی و صرفی علم کے حامل قاری بھی

ادب کا مطالعہ کرتے وقت اپنے داخلی ذوق، سماجی پس منظر اور طبقاتی مفادات سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے۔ مزید یہ کہ وولف گانگ ایزر اور دوسرے نقاد جو قاری اساس تنقید کے بارے میں بڑے بڑے بلند بانگ دعوے کرتے ہیں، آج تک اس سوال کا جواب نہیں دے سکے کہ ادب کی تخلیق میں قاری کیا اور کیسا کردار ادا کرتا ہے۔ فش نے تو آخر میں تنگ آکر اقرار کر لیا کہ جس 'جانکار قاری' کی وہ بات کرتا رہا تھا، وہ دراصل خود ہے۔

آئن میکلین اپنے مضمون Reading and Interpretation میں لکھتا ہے کہ قاری اساس تنقید کی پوری اور طویل بحث کے مطالعے کے بعد ہم جس نتیجے پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ جس فرد کو جانکار یا ماڈل قاری بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، وہ قاری نہیں بلکہ ''ایک مہذب اور ثقہ مغربی نقاد ہے''۔

آخر میں صرف اتنا اور کہہ دینا ضروری ہے کہ قاری اساس تنقید کا فیشن بھی اب ختم ہو چلا ہے۔ بعض لوگ تو گھوم پھر کر وہیں پہنچ گئے جہاں سے چلے تھے۔ مثال کے طور پر ای۔ ڈی۔ ہرش کا یہ کہنا کہ چونکہ مصنف بہرحال متن کا جنم داتا ہوتا ہے، اس لیے متن سے اس کا رشتہ برقرار رہتا ہے، واضح طور پر اعتراف شکست ہے۔

''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے مصنف نے ''مارکسی ساختیات اور پس ساختیات'' کے عنوان سے بھی خاصی طولانی گفتگو کی ہے۔ ہم اوپر یہ عرض کر چکے ہیں کہ پس ساختیات اور ردتشکیل کے بطن سے جنم لینے والی ''تھیوری'' کا ایک اہم مقصد ''مارکسزم'' پر منصوبہ بند طریقے سے حملہ کرنا ہے۔ بعد ازیں نارنگ صاحب نے لوسی این گولڈمن پیئر ماشیرے، آلتھوسے اور ٹیری ایگلٹن کے خیالات کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں اس حقیقت کو دوہرانا ضروری ہے کہ انقلاب روس سے لے کر سوویت روس کے زوال تک پوری مغربی دنیا مارکسزم کو اپنے لیے سب سے بڑا خطرہ سمجھتی تھی۔ پس ساختیات، ردتشکیل اور پھر تھیوری کا جوں جوں زور بڑھتا گیا، مارکسزم پر کیے جانے والے حملوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا رہا۔

فرانس کے نام نہاد مارکسی نقادوں میں پیئر ماشیرے کا مرتبہ بلند ہے۔ ماشیرے پر اس کے استاد آلتھوسے نے گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ برطانوی نقاد ٹیری ایگلٹن نے آلتھوسے سے زیادہ ماشیرے کو اپنا تنقیدی ماڈل بنایا ہے۔ ہمیں ایگلٹن سے ہمدردی ہے اور ہم بڑی حد تک اس کے معتقد بھی ہیں لیکن وہ بھی بدقسمتی سے مارکسزم کے ساتھ پورا انصاف نہیں کر سکا ہے۔ فلیپرن نے اس کے بارے میں خاصا دلچسپ لیکن معنویت سے بھرپور جملہ لکھا ہے۔ فلیپرن لکھتا ہے:

> You can take the boy out of Cambridge, but
> not Cambridge out of the boy

(آپ لڑکے کو کیمبرج (یونیورسٹی) سے نکال سکتے ہیں لیکن کیمبرج کو لڑکے کے اندر سے نہیں نکال سکتے۔) دوسرے لفظوں میں یہ کہ ایگلٹن نے مارکسزم کو ایک باقاعدہ تنقیدی نظام کے طور پر تو تسلیم کر لیا لیکن اپنے لاشعور میں رچے بسے مغربی تعصّبات پر قابو نہیں پا سکا۔

اس سے پہلے کہ ہم آلتھو سے سے یا ماشیرے برانڈ مارکسزم کے بارے میں کچھ لکھیں، یہ بتا دینا ضروری ہے کہ مارکس نے حالاں کہ ادب اور آرٹ کے بارے میں بھی بہت کچھ لکھا ہے لیکن مارکسزم ادبی تھیوری سے پہلے اور اس سے کہیں زیادہ معاشیات، تاریخ، سماج اور انقلاب کی تھیوری ہے۔ یہ پراگ اسکول یا ماسکو اسکول کی تھیوری کی طرح کوئی محدود تھیوری نہیں ہے اور نہ ہی اسے پس ساختیاتی یا ردتشکیلی طریق کار کی حدود میں قید کیا جا سکتا ہے۔

آلتھو سے اور ماشیرے وغیرہ کا حقیقی مقصد مارکسزم کو آفاقی صداقت کے طور پر پیش کرنا نہیں بلکہ سیدھے سیدھے مارکسی جدلیات کو ہڑپ (Appropriate) کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں کے نزدیک معاشیات اور انقلاب وغیرہ کے تعلق سے مارکس نے جو کچھ لکھا ہے وہ تو محض مکروہ (Vulgar) مارکسزم ہے۔ حقیقی مارکسزم وہ ہے جسے پس ساختیات اور ردتشکیل کی گود میں بٹھا کر لطف اندوز ہوا جا سکے۔

پئیر ماشیرے کی تصنیف A Theory of Literary Production کے حوالے سے نارنگ صاحب کا یہ بیان کہ ماشیرے ''متن کو ایک تخلیق یا خودکفیل فن پارہ سمجھنے کے بجائے اس کو پیداوار (Production) قرار دیتا ہے جس میں طرح طرح کے عناصر شامل ہوتے ہیں'' اور ''متن میں جب ان کا صرف ہوتا ہے تو خود متن کو اس کا احساس نہیں ہوتا کہ کیا ہو رہا ہے...'' بجائے خود اس حقیقت کی دلیل ہے کہ ماشیرے قاری کو الفاظ اور تجریدی تصورات کی ایسی بھول بھلیاں میں لے جانے پر مصر ہے جہاں پہنچ کر اسے یہ یاد بھی نہ رہے کہ مارکسزم کے اصلی مطالب اور تقاضے کیا ہیں۔

مارکسزم کی تھوری بہت شدبد رکھنے والے بھی اس نکتے سے بخوبی آگاہ ہیں کہ یہ ایک مادیت پسند فلسفہ ہے۔ مارکس نے انسانوں کے تصورات اور عقائد کو نہیں بلکہ انسانی زندگی کے روزمرہ حالات کو اہمیت دی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ مارکسزم زندہ خیالات کی تجسیم ہے اور اس کا تعلق حقیقی سیاسی اور معاشی مسائل سے ہے لیکن موسیو ماشیرے ان چیزوں کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ سب کچھ تو مکروہ مارکسیت (Vulgar Marxism) ہے جسے غلطی سے ادب کے ساتھ نتھی کر دیا گیا ہے۔

اس سلسلے میں آلتھو سے اور ماشیرے کے شاگرد معنوی ڈاکٹر نارنگ کا یہ بیان کہ ''مارکس نے ادب اور آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں ابہام کی بہت گنجائش ہے، بیک وقت بے معنی بھی ہے اور بامعنی بھی۔ بے معنی اس لحاظ سے کہ کسی تحریر میں یا تو ابہام ہوگا یا پھر نہیں ہوگا۔ بامعنی اس اعتبار سے کہ مارکس کی تحریروں میں ابہام کی گنجائش نکال کر ان کی من مانی تشریح کی جا سکتی ہے۔ ماشیرے اور اس کے مقلدوں نے مارکسزم کو مسخ کرنے کی غرض سے یہی طریقہ کار اختیار کیا ہے۔ ہر وہ چیز جو ان کی اسکیم کے مطابق نہ ہو، مکروہ مارکسیت ٹھہرتی ہے۔ اس سلسلے میں اسٹیون ارن شا (Steven Earnshaw) نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

اگر کسی مقام پر کان کھودنے والے ہڑتال کر دیں اور اس ہڑتال کو کوئی شخص قلم بند کر دے تو نئے نظریہ سازوں کے نزدیک وہ تحریر بیانیہ کے ذیل میں آئے گی لیکن اگر آپ نے اس ہڑتال کو طبقاتی کشمکش کا نتیجہ قرار دینے کی

کوشش کی تو پھر بیانیہ فوراً ہی ''مکروہ مارکسزم'' میں بدل جائے گا کیوں کہ طبقاتی کشمکش کا نظریہ سرمایہ دارانہ نظام پر حملے کے مصداق ہے۔ (نام نہاد نو مارکسیت، طبقاتی، طبقاتی کشمکش کا نام سن کر ہی خوف زدہ ہو جاتی ہے۔) The Direction of Literary Theory, London 1996

ڈاکٹر نارنگ کے مطابق ''مارکسی تنقید میں مرکزی حیثیت لوئی آلتھو سے کو حاصل ہے۔ آلتھو سے ادبی نقاد نہیں لیکن اس نے مارکسزم کی جو نئی تعبیر پیش کی، اس میں آئیڈیولوجی کے ساتھ ادب کو بھی مرکزی مبحث میں شامل کر لیا... مارکسزم کی ہیگیلین توجیہ جس پر لوکاچ نے اپنے ادبی نظریے کی بنیاد رکھی تھی، آلتھو سے اس کو رد کرتا ہے''۔

واضح ہو کہ محض آلتھو سے ہی نہیں، مارکسزم کے نام پر اپنی دکانیں چمکانے والے تمام فرانسیسی اور امریکی نقاد اور نظریہ ساز، لوکاچ کو رد کرتے ہیں۔ عالمی سطح پر دیکھا جائے تو لوکاچ آج بھی دنیا کا سب سے بڑا مارکسی نقاد ہے۔ اس نے مارکس کے خیالات و افکار کے صحیح تناظر میں ادب کو ایک آفاقی جدلیاتی قدر کے طور پر برتا ہے۔ لوکاچ کا کہنا ہے کہ ادب، حقیقت کا بجنسہ ویسا عکس نہیں ہوتا جیسا کہ آئینے کے سامنے رکھے جانے والے کسی معروض کا عکس ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ ادب میں حقیقت، تخلیقیت یا تخلیقی قوت کے ذریعے ہی جلوہ گر ہوتی ہے۔ یہی حقیقت فن پاروں کو ضروری اور موزوں ہئیت عطا کرتی ہے۔

لوکاچ کے ان خیالات کو عقل سلیم تو تسلیم کرتی ہے لیکن آلتھو سے اور ماشیرے جیسے مارکسی Imposters کی عقل تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ لوکاچ جدید نقادوں سے سو مسائل پر اختلاف رائے رکھنے کے باوجود یہ سمجھتا اور کہتا ہے کہ فن پارہ خود مختار اور خودکفیل (Autonomous) حقیقت بھی ہوتا ہے اور حقیقی زندگی کے بارے میں بھی ہوتا ہے۔

یوں تو لوکاچ، دریدا کی پیدائش سے پہلے ہی یہ لکھ چکا تھا کہ بالزاک نے اپنے بعض ناولوں مثلاً Les Paysans میں جو کچھ لکھا ہے، وہ دراصل وہ نہیں ہے جو وہ شاید لکھنا چاہتا تھا اور اس لحاظ سے لوکاچ کو ایک حد تک ردتشکیلی نقطۂ نظر کا پیش رو بھی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن چونکہ آگے چل کر اس نے فن پارے کو نامیاتی کل (Self Contained Whole) تسلیم کر لیا، اس لیے نئے نظریہ سازوں کے لیے لوکاچ پر حملہ کرنا ضروری ہو گیا۔ کاڈول تو ان لوگوں کے نزدیک اس قابل بھی نہیں کہ اس کا ذکر کیا جا سکے۔

اب جہاں تک نو مارکسی تنقید میں ''آلتھو سے کی مرکزی حیثیت'' کا سوال ہے تو یہ بھی آنکھوں میں دھول جھونکنے کے مترادف ہے۔ نارنگ صاحب نے اپنی کتاب میں بار بار اعلان کیا ہے کہ پس ساختیاتی اور ردتشکیلی نقادوں اور نظریہ سازوں نے دوسری کئی اقدار کے ساتھ ساتھ 'ہیومنزم' کو تہس نہس کر کے رکھ دیا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ یہ لوگ 'ہیومنزم' کو حقارت کے ساتھ دیکھنے اور تذلیل آمیز انداز میں رد کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔

اسے آپ کسی باقاعدہ منصوبے کا شاخسانہ قرار دیں یا پھر محض اتفاق کہہ کر ٹال دیں مگر حقیقت یہ ہے کہ ہنری فورڈ دوئم کی بے پایاں عنایات کے طفیل جان ہاپکنز یونیورسٹی والے سمینار اور مارکسی ہیومنزم پر

آلتھو سے کے باقاعدہ اور منظم حملے کا سن پیدائش ایک ہی ہے، جیسا کہ ہم اوپر لکھ چکے ہیں۔ ہاپکنز یونیورسٹی والا سمینار جس میں بارتھ، دریدا اور لاکاں جیسے ''انقلابی'' دانش ور مہمانان خصوصی کے طور پر شریک ہوئے، ۱۹۶۶ میں منعقد ہوا۔ اسی سال آلتھو سے کی کتاب For Marx منظر عام پر آئی۔ (انگریزی زبان میں اسے Ben Brewster نے ۱۹۶۹ میں منتقل کیا۔)

اس کتاب کے آغاز میں ہی آلتھو سے نے اعلان کیا کہ اس کا بنیادی مقصد ''مارکسی ہیومنزم اور ہیومنزم کی مارکسی تعبیروں کی مخالفت کرنا ہے''۔ آلتھو سے نے صاف کیا کہ مارکس نے طبقاتی استحصال کا سوال اٹھایا ہے اور پھر جس انداز میں انسانی آزادی (Human Freedom) کو ''ہیومنزم کا حقیقی مقصد قرار دیا ہے وہ (آلتھو سے) اس سے متفق نہیں ہے۔ ویسے تو یہ ایک قول محال ہے لیکن اس سے آلتھو سے اور اس کے پیروکاروں کی مراد مارکس کے بعض ابتدائی خیالات ہیں جن میں ''ذہنی برگشتگی'' (Alienation) والا نظریہ سرفہرست ہے۔ بقول آلتھو سے ''برگشتگی'' انسانی جوہر (Human Essence) ہے اور اس کا تعلق نہ تو تاریخ سے ہے اور نہ ہی سماج سے۔ اس طرح آلتھو سے نے مرکسی انسانی جوہر (Human Essence) کو حقیقت پسندی کے دائرے سے نکال کر تصوراتی (Idealist) قید خانے میں بند کر دیا ہے۔ یہ رویہ دانشورانہ بدنیتی کے علاوہ مارکس کے ساتھ ناانصافی کے بھی مصداق ہے۔

اس تعلق سے پالین جانسن (Pauline Johnson) نے اپنی مشہور تصنیف Marxist Aesthetics: The Foundation within Everyday Life for Enlightened Consciousness (1984) میں وافر شہادتوں کی مدد سے یہ ثابت کیا ہے کہ مارکس نے انسانی جوہر (Human Essence) کی جو تھیوری پیش کی ہے، اس کا بنیادی تعلق جدلیاتی تبدیلیوں اور ارتقا کے عمل سے ہے اور اسے تاریخ سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ جانسن کا دعویٰ بھی ہمارے نزدیک صحیح ہے کہ لوکاچ اور اڈورنو نے بھی مارکس کی انسانی جوہر والی تھیوری کی ایسی ہی تعبیر پیش کی ہے۔

ایک اور نقاد مائیکل بیرٹ اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھتا ہے کہ یہ فرض کر لینا کہ ہیومنزم کی اصطلاح کو ہم ہمیشہ کے لیے دفن کر سکتے ہیں:

> تاریخی تناظر میں ناانصافی کے مترادف ہے۔ ہیومنزم نے ایک آئیڈیولوجی کے طور پر جو غیر معمولی ترقی پسندانہ کردار ادا کیا ہے، اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہیومنزم تو وہ باوقار روایت ہے جو ہم عصر سیاست میں ایک بڑی سیکولر طاقت کے طور پر کام کرتی رہی ہے۔

(Michal Barret: The Politics of Truth,
From Marx to Foucalt - 1991)

مزید طوالت سے بچتے ہوئے آخر میں ہم صرف دو اور باتیں کہہ کر اس بحث کو ختم کرتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ماشیرے اگرچہ بار بار حقیقی اور مکروہ مارکسزم کی بحث میں الجھ جاتا ہے لیکن اس نے اور اس کے برطانوی جانشین ٹیری ایگلٹن نیز امریکی نقاد فریڈرک جیمیسن نے مارکسزم کو آلتھو سے کے مقابلے میں زیادہ بہتر طور سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری بات یہ کہ نارنگ صاحب کا یہ بیان کہ ''مارکس نے ادب اور آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں ابہام کی بہت گنجائش ہے'' یا تو سیدھے سیدھے بدنیتی کا نتیجہ ہے یا پھر کج فہمی کا۔ بقول جرمی ہاتھورن (Jeremy Hathorn):

> ادب کے بارے میں مارکسی خیالات کی تاریخ بے حد مبسوط ہے۔ مارکس نے کلاسیکی اور ہم عصر ادب کا بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اس کی تصنیفات ادبی تلمیحوں (Allusions) اور حوالوں (Refernces) سے بھری پڑی ہیں۔ بریخت کا سیاسی تھیٹر جس کا مقصد سماجی انقلاب کے مفادات کا تحفظ کرنا ہے، مارکس کے ادبی نظریات کا ہی عطیہ ہے۔

مختصر یہ کہ ہمارا منشا مارکس کے سلسلے میں ہرگز ہرگز ادعائیت پسندی کو فروغ دینا نہیں ہے۔ ہم صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ پس ساختیاتی اور ردتشکیلی نقادوں نے جس طرح سے اور جس نفاست کے ساتھ مارکسزم سے اس کا ڈنک نکال کر اسے ایک بے ضرر لسانی مشق (Linguistic Exercise) بنانے کی کوشش کی ہے، وہ دائیں بازو کی سیاست کے سوچے سمجھے منصوبوں کا نتیجہ ہے۔

تھیوری، قاری اساس تنقید اور آلتھو سے برانڈ مارکسزم کے ذکر کے بعد ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم قارئین کو مابعد جدیدیت کے اصطلاحی معنی، اس سے متعلق تصورات و نظریات اور دیگر مضمرات سے بھی واقف کرا دیں۔ دہلی سمینار کے بعد ڈاکٹر نارنگ جس انداز میں اردو کے بہت سے معصوم ادیبوں اور شاعروں کو مابعد جدیدیت کے کھونٹے سے باندھنے کی کوشش کر رہے ہیں اور جس طرح راتوں رات انور عظیم سے لے کر انور قمر تک پر ''مابعد جدید'' کا لیبل چسپاں کر دیا گیا ہے، وہ اردو والوں کے لیے نئی بات ہو سکتی ہے لیکن جہاں تک ''مابعد جدیدیت'' کا سوال ہے، یہ تصور بھی پس ساختیات اور ردتشکیل کی طرح نہ صرف پرانا اور فرسودہ ہو چکا ہے بلکہ عالمی سطح پر اس کی ساری قلعی کھل چکی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ نے اپنی تالیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں مابعد جدیدیت کا تعارف یوں کرایا ہے:

> مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات ابھی عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔

اپنے ایک مضمون بعنوان ''مابعد جدیدیت اور اردو ادب'' (مطبوعہ 'نیا ورق'، شمارہ ۲) میں نارنگ

صاحب نے اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> مابعد جدیدیت تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا وحدیت یا کلیت کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی مقامی تشخص اور معنی کے دوسرے پن (Other) کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔

اس مضمون میں نارنگ صاحب نے ایک بار پھر یہ بات بہ اصرار کہی ہے کہ:

> مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی تھیوری پر ہے ، وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریر، نئی تاریخیت اور ردتشکیل کے فلسفے بھی اسی کا حصہ ہیں۔

زیر تبصرہ مضمون میں ڈاکٹر نارنگ نے ''نئی تھیوری یا مابعد جدیدیت'' کے عالم انسانیت پر جو احسانات گنوائے ہیں، ان کی اجمالی تفصیل کچھ یوں ہے:

۱۔ ہندوستان سمیت تیسری دنیا کے جن ایشیائی اور افریقی ممالک کی ترقی یافتہ ممالک کی نظروں میں کوئی حیثیت نہیں تھی، اب ان کی ثقافتی اہمیت اور شناخت کو عالمی سطح پر تسلیم کیا جانے لگا ہے۔

۲۔ ہندوستان میں اعلیٰ ذات والوں کا زور ٹوٹ رہا ہے اور دبے کچلے ہوئے لوگ نئی سیاسی طاقت بن کر ابھر رہے ہیں۔

۳۔ ہندوستان میں علاقائی ادب اور دلت ادب وغیرہ کی جو تحریکیں چل رہی ہیں ان کا سرچشمہ بھی مابعد جدیدیت کی تحریک ہی ہے۔

مابعد جدیدیت کے بارے میں ان بلند بانگ اور مبالغہ آمیز ارشادات نیز بعض دوسرے متعلقہ مسائل کے بارے میں ہم کچھ دیر بعد تفصیلی گفتگو کریں گے۔ فی الحال ہم جدیدیت پر ڈاکٹر نارنگ کے تازہ ترین حملے سے متعلق دو ایک معروضات پیش کرنا چاہیں گے۔ مقصد، جدیدیت کی بیجا حمایت یا مدافعت نہیں بلکہ محض ریکارڈ کو درست کرنا اور ادبی سیاست نیز اس سے منسلک ذہنی منافقت کا پردہ فاش کرنا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے جدیدیت پر ''حد سے بڑھی ہوئی داخلیت، شکست ذات اور لایعنیت'' جیسے الزامات عائد کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ:

> بھلا ہو جدیدیت کا جس نے اجنبیت، یاسیت اور احساس جرم کی جس لعنت میں اردو کو گرفتار کیا تھا، اردو اس وجہ سے ہنوز نہ صرف نئے سماجی ڈسکورس سے کٹی ہوئی ہے بلکہ ہماری غیرت بھی سوچکی ہے۔

ہماری ناچیز رائے میں جسے ہم ایک ٹھوس مثال کی مدد سے ثابت کرنا چاہتے ہیں، آج نارنگ صاحب جن چیزوں کو لعنت ملامت کر رہے ہیں، اس لعنت کے فروغ میں خود انھوں نے بہت بڑا کردار ادا کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ دوسروں کی غیرت نہیں، خود نارنگ صاحب کی غیرت سوچکی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ نارنگ صاحب ساہتیہ اکادمی کا صدر بننے سے پہلے ایک عرصے تک ساہتیہ اکادمی اردو بورڈ کے کنوینر

تھے۔ انھی کے دور اقتدار میں بلراج کومل، شمس الرحمٰن فاروقی، شہریار، سریندر پرکاش، صلاح الدین پرویز، محمد علوی وغیرہ کو اکادمی انعام سے نوازا گیا اور ان کی ادبی خدمات کا قومی سطح پر اعتراف کرنا ضروری سمجھا گیا۔ ان کے مقابلے میں معین احسن جذبی، وارث علوی، غیاث احمد گدی، باقر مہدی اور جوگندر پال وغیرہ کو نہایت ہی احتیاط کے ساتھ نظر انداز کیا گیا۔ کیا اب یہ نکتہ واضح نہیں ہوجاتا کہ چند سال قبل تک نارنگ صاحب اسی چیز کو اپنے گلے کا ہار بنائے ہوئے تھے جسے آج وہ لعنت سے تعبیر کر رہے ہیں۔

جو شخص ابھی چند سال پہلے ہی ''فرد کی ذلت'' اور ''بے سروسامانی'' کو مین را کا محبوب افسانوی موضوع قرار دیتے ہوئے ان اقدار کی تعریف کر چکا ہو اور اسی طرح جو شخص یہ لکھ چکا ہو کہ ''نئی شاعری کی طرح علامتی اور تجریدی افسانے میں جو ایک طرح کی یاسیت، شکست خوردگی، مایوسی کی فضا ملتی ہے، اس کا تعلق اتنا وجودیت سے نہیں جتنا ملک کے ان مخصوص حالات سے ہے جنھوں نے وجودیت کے اثرات کے لیے راہ کھول دی ہے، یا یہ کہ... یہ ہیں حوصلے اور ہمت کو سرد کر دینے والے وہ حالات جنھوں نے مایوسی، بے اطمینانی اور بے دلی کی فضا پیدا کر دی ہے اور حساس ادیبوں کا اس سے ذہنی طور پر متاثر ہونا بالکل فطری بات ہے''، آج اگر جدیدیت کو گالیاں دے کر اپنا ادبی الو سیدھا کرنا چاہے تو ظاہر ہے کہ ہم اس کی نیت پر شک کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

ان ذیلی مباحث سے قطع نظر آیئے، اب یہ دیکھیں کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کیسے وجود میں آئی، ادب اور زندگی کے دوسرے مظاہرات پر اس کا اطلاق کس انداز میں کیا گیا اور کیسے کیا جارہا ہے؟ نیز یہ کہ اس کے حقیقی مضمرات کیا ہیں؟

جہاں تک بطور اصطلاح مابعد جدیدیت کا تعلق ہے، ڈاکٹر نارنگ نے چارلس جنکس (Charles Jencks) کی کتاب: مابعد جدیدیت کیا ہے؟ (What is Post-Modernism) کے حوالے سے لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو ''سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی'' نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب ''اے اسٹڈی آف ہسٹری'' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ ادبیات میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح بقول ڈاکٹر نارنگ صاحب احب حسن (Ihab Hassan) کی کتاب: The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-Modern Literature کے ذریعے آئی۔

ہمارے نزدیک ڈاکٹر نارنگ کے یہ دونوں موقف تحقیق وتشریح طلب ہیں۔ ہم ان کے دوسرے موقف سے پہلے بحث کریں گے۔ احب حسن نے کبھی بھی مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی اس کی تحریروں سے اس طرح کا کوئی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ حسن نے تو مابعد جدید ثقافت سے بحث کرتے ہوئے اپنی کتاب Theory, Culture and Society (1985) میں یہ ثابت کیا ہے کہ 'مابعد جدیدیت' کی اصطلاح کو سب سے پہلے ہسپانوی نقاد Frederico de Onis نے اپنی ایک اہم دستاویزی اہمیت کی حامل کتاب: Antologia de la Espanolae

Hispanoamericana (ہسپانوی-امریکی شاعری کی مابعدالطبیعات) میں ۱۹۳۴ میں استعمال کیا تھا۔ مسٹر چارلس جنکس یہ برداشت نہیں کرسکے کہ ان کی محبوب اصطلاح کی ایجاد کا سہرا امریکی یا برطانوی دانشوروں کے بجائے کسی ہسپانوی نقاد کے سر بندھ جائے۔ چنانچہ انھوں نے ''ٹائمز لٹریری سپلمنٹ'' کو خط لکھ کر (مطبوعہ ۱۲ مارچ ۱۹۹۳) یہ انکشاف فرمایا کہ مابعدجدیدیت کی اصطلاح کو تو برطانوی مصور John Watkins Chapman، ۱۸۷۰ والی دہائی میں ہی استعمال کرچکا تھا۔ اس کے بعد، اسے ۱۹۱۷ میں Rodolf Pannwitz نے برتا۔ (بحوالہ: Jeremy Hawthorn: Contemporary Literary Theory - 1994) واضح رہے کہ جنکس نے اپنے اس خط میں ٹائن بی کا سرے سے ہی کوئی ذکر نہیں کیا۔ ویسے اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض لوگوں نے مابعدجدیدیت کے سلسلے میں ٹائن بی کا نام لیا ہے۔ اس تعلق سے رینڈل جیرل اور چارلس ولسن کے نام بھی لیے جاتے رہے ہیں۔ غرض کہ مابعد جدیدیت کے دعویداروں کی فہرست کافی لمبی ہے لیکن حقیقت وہی ہے جس کا اظہار احب حسن نے کیا ہے۔ مابعدجدیدیت کی اصطلاح Frederico de Onis کی ہی ایجاد ہے اور یہ کہ اس نے اس اصطلاح کا استعمال سیاست یا ثقافت کے تناظر میں نہیں بلکہ محض ادب کے تناظر میں کیا ہے۔ رائے بوائن (Roy Boyne) اور مشہور خوجہ عالم علی رتن سی (Ali Rathansi) نے بھی اپنی مشترکہ تصنیف Post Modernism and Society میں احب حسن کی تحقیق کی ہی تصدیق کی ہے۔

جہاں تک جنکس کا سوال ہے، وہ ادیب یا نقاد نہیں بلکہ فن تعمیر کا ماہر ہے، اس کی دلچسپیاں مسئلے کے گہرے پہلوؤں سے ہونے کے بجائے 'سطح' (Surface) تک محدود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ MTV پر پیش کیے جانے والے فحش ناچ گانوں اور ڈزنی لینڈ جیسے سستے تفریحی مراکز اور پروگراموں کو ہی مابعد جدیدیت کے اہم مظاہر سمجھتا ہے۔ واضح رہے کہ ہم طوالت کے خوف سے یہاں آرتھر کروکر (Kroker) جیسے ان دیوانوں کے تفصیلی ذکر سے گریز کررہے ہیں جو ایک طرف اگر مابعدجدیدیت کا شجرۂ نسب چوتھی صدی عیسوی میں King Augustus کے خلاف ہونے والی بغاوت سے ملاتے ہیں تو دوسری طرف ساری دنیا کو مابعدجدیدیت کا لبادہ پہنانے کے لیے بے چین نظر آتے ہیں۔ ان لوگوں نے جدیدیت کے ساتھ ''مابعد'' کی صفت کو اس بری طرح رگیدا ہے کہ اب یہ پورا تصور ہی اچھا خاصا مذاق بن کر رہ گیا ہے۔ مثال کے طور پر چند سال قبل Globe and Mail نامی امریکی رسالے میں پوپ جان پال دوئم پر جو فیچر شائع ہوا تھا، اس میں انھیں 'مابعدجدیدیت پوپ' کہا گیا تھا۔

بقول جان بارتھ مابعدجدیدیت کی ڈگڈگی بجانے والے خود نہیں جانتے کہ وہ دراصل کہنا کیا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈائن کیو (Diane Cave) پلے ہاؤس (تھیٹر) کو ہاسن (Huyssen) پاپ آرٹ کو، لنڈا ہچن (Hutcheon) وکٹر برگنس (Burgins) کی تصاویر کو، کریگ اوونس (Owens) لاری اینڈرسن کے رقص کو، احب حسن جان کیج (John Cage) کی موسیقی اور جے۔ پیٹرسن (J. Petterson) گوڈارد کی فلموں کو اپنے اپنے طور پر مابعدجدیدیت کے اہم ترین

مظاہر کہتے ہیں۔ ادب کے میدان میں رولاں بارتھ اور جان بارتھ کی تصانیف پر ہی نہیں، بیکٹ کے ڈراموں نیز جیمز جوئس اور ورجینیا وولف کے ناولوں پر بھی مابعدجدیدیت کا لیبل چسپاں کرنے کی ناکام کوشش کی جا چکی ہے۔

غرض کہ مابعدجدید کی اصطلاح کو اتنے مختلف اور متضاد معنی میں استعمال کیا گیا ہے کہ اس کے بارے میں فطری طور پر بہت سے لطیفے گشت کرنے لگے ہیں۔ مشہور جرمن ڈرامہ نگار ہرمن ملر اسی صورت حال پر طنز کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ:

> میں تو ساری دنیا میں صرف ایک مابعدجدیدیے (Post-Modernist) سے واقف ہوں۔ آگسٹ اسٹریم نامی یہ شخص اپنے رویوں کے اعتبار سے تو جدید تھا لیکن پوسٹ آفس میں ملازم تھا۔

اس اعتبار سے اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی کو مابعدجدیدیت کا سب سے بڑا نمائندہ کہا جانا چاہیے، کیوں کہ ان کا شمار جدیدیت کے نظریہ سازوں میں بھی ہوتا ہے اور وہ محکمۂ ڈاک میں ایک بڑے عہدے پر بھی فائز رہ چکے ہیں۔ اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر عرض خدمت یہ ہے (اور جیسا کہ اوپر دیکھا جاچکا ہے) کہ مابعدجدیدیت نے بہت سارے علوم وفنون کو ایک دوسرے کے ساتھ خلط ملط کردیا ہے تاکہ وہ خود اپنے معنی کو پُراسرار بنا کر پیش کرسکے۔ لیکن اس پُراسراریت کا بھانڈا پھوٹ چکا ہے۔ بیشتر لوگوں کی سمجھ میں یہ بات آچکی ہے کہ مابعدجدیدیت کا حقیقی مقصد عقلی اور معروضی علم کو ٹھکانے لگا کر دنیا والوں کو ایک یکسر غیر عقلی اور داخلی رومانویت سے روشناس کرانا ہے۔

لیکن ڈاکٹر نارنگ اس سلسلے میں کوئی اور ہی راگ الاپتے نظر آتے ہیں۔ موصوف نے مابعدجدیدیت کو ایک بالکل ہی نیا اور ''انقلابی'' تصور بنا کر پیش کیا ہے مگر افسوس کہ وہ اس نئے تصور کی تشریح کے لیے کوئی نیا استعارہ خلق نہیں کرسکے۔ وہ پہلے تو اسے بیان کرنے کے لیے صدیوں پرانی اور گھسی پٹی اصطلاح ''بت ہزار شیوہ'' کا سہارا لیتے ہیں اور پھر اسے معنی کی تکثیریت کا ایک ایسا فلسفہ قرار دیتے ہیں، جس کا مقصد بچھڑے ہوئے ملکوں کی بھلائی اور ادب کی سابقہ رویوں کو رد کرکے نئے امکانات کی تلاش ہے۔ یہ اندازِ فکر حقیقت سے دور کا تعلق بھی نہیں رکھتا۔

مابعدجدیدیت کے دو سب سے بڑے نظریہ سازوں جے۔ ایف لیوتار اور جے بودریلار نے بالترتیب اپنی تصانیف: The Post-Modern Condition : A Report on Knowledge اور The Mirror of Production نیز دوسرے مضامین کے ذریعے مابعدجدیدیت کے جس تصور کو فروغ دیا ہے، اس کا پہلا مقصد اگر ادب کی حرمت، سالمیت اور خودمختاری کو ختم کرنا ہے تو دوسرا بڑا مقصد ایشیائی اور افریقی عوام کو ذہنی طور پر ہمیشہ کے لیے مغربی سرمایہ دارانہ نظام کا غلام بنا کر رکھنا ہے۔ دور جدید کے ایک بے حد مشہور اور مستند نقاد نے اس مسئلے پر یوں روشنی ڈالی ہے:

> مابعدجدیدیت کا مقصد غریب عوام پر معاشی بوجھ لاد کر اور انھیں ذہنی طور سے

> مفلوج کر کے، جدید ٹکنالوجی کی اندھی تقلید کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت امریکہ اور برطانیہ میں موجودہ اقلیتوں کو مرکزی دھارے سے الگ کرتی ہے نیز ان کی کمزوری اور لاچاری کا فائدہ اٹھا کر، انھیں ان مغربی قوموں کا غلام بنانا چاہتی ہے جنھیں مابعد جدیدیت کا بہت بڑا علم بردار اور نظریہ ساز بودریلار خاموش اکثریت (Silent Majority) کے نام سے یاد کرتا ہے۔
>
> (David Harvey: The Condition of Postmodernity - 1989)

لیوتار کے مطابق ''موجودہ دور مابعد صنعتی دور ہے۔ برقیاتی ذرائع ترسیل نے ادبی متون کے مرتبے اور ثقافتی طور طریقوں کی چسپیدگی (Coherence) کو ختم کر دیا ہے''۔ لیوتار کی اس نظریے سے روشنی اخذ کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ لکھتے ہیں:

> ٹکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہے... برقیاتی ٹکنالوجی کے انقلاب سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشیل قوتوں کے زیرِ سایہ آ گیا ہے۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ Mass Scale پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ مال ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں۔ علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔

یہ اقتباس بجائے خود اس حقیقت کا غماز ہے کہ مابعد جدیدیت، ٹکنالوجیکل نو آبادیایت (Technological Colonisation) کا ایک ایسا منصوبہ ہے، جس کا مقصد ساری دنیا کو کمپیوٹر اور ٹی وی کلچر کا غلام بنانا ہے۔ اس تحریک کے توسط سے امریکی سرمایہ دارانہ نظام پوری دنیا پر اور خصوصاً ایشیائی اور افریقی ممالک پر اپنا تسلط جمانے کا خواہاں ہے۔ بقول Frishby-D ''مابعد جدیدیت کا مقصد ہی کنزیومر کلچر کا جشن منانا ہے''۔ (Fragments of Modernity)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مغربی میڈیا جس 'کلچر' کو ہمہ وقت اور پورے زور شور کے ساتھ اچھالنے میں مصروف ہے، اس کا مقصد آخر کیا ہے۔ کینیڈین نقاد رابرٹ ولسن اپنے مضمون National Frontiers and International Movements میں لکھتا ہے کہ ''مابعد جدیدیت اور ماس میڈیا کا مقصد عوام کو علم و ادب سے دور کرنا نیز انسانی اقدار کو نیست و نابود کرنا ہے۔''

یہی وجہ ہے کہ لیوتار، بودریلار اور دوسرے مابعد جدید دانشوروں کا مشترکہ اور باضابطہ پروگرام، مہابیانیہ پر حملہ کرنا ہے۔ فریڈرک جیمسن تو خیر صرف اتنا کہہ کر رک گیا کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہوا بلکہ زیرِ زمین چلا گیا ہے۔ لیکن لیوتار اور بودریلار بار بار مہابیانیہ کی موت کا اعلان کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے بھی

اپنی متعدد تحریروں میں مہابیانیہ کی اصطلاح استعمال کی ہے لیکن انھوں نے اردو کے معصوم قاری کو یہ بتانے کی زحمت نہیں کہ مہابیانیہ کا مطلب کیا ہے؟

واضح رہے کہ مہابیانیہ سے مراد رشی والمیک کی رامائن، آقائے روم کی مثنوی، کالی داس اور شیکسپئر کے ڈرامے، فردوسی کا شاہنامہ اور ملٹن کی فردوسِ گم گشتہ جیسی عظیم تحریریں اور تخلیقات نہیں ہیں۔ مہابیانیہ سے مراد، دراصل 'اسلام، عیسائیت اور مارکسزم' جیسے نظریاتی اور فکری نظام ہیں۔ اس سے قطع نظر کہ بعض نقادوں کے نزدیک تحلیل نفسی اور ہئیت پسند تحریک کو بھی مہابیانیہ کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ لیوتار اور بودریلار گھوم پھر کر مہابیانیہ پر حملے کرتے نہیں تھکتے۔ جہاں تک ہمارے ممدوح کا سوال ہے، وہ تو آج بھی لکیر کے فقیر بنے ہوئے ہیں لیکن غیر جانب دار مغربی نقادوں اور دانشوروں نے مابعد جدید رویوں کے تعلق سے سخت اور شدید ردِعمل کا اظہار کیا ہے۔

مثال کے طور پر اگر جیرالٹر گراف مابعد جدیدیت کو 'یرقان زدہ زوال پسندوں کی جانب سے آخری مدافعت'' سے تعبیر کرتا ہے تو لنڈا ہچن کے نزدیک:

> مابعد جدیدیت ایک متضاد فینامنن (Phenomenon) ہے۔ یہ جن نظریات کو استعمال کرتا ہے، انھی کو گالیاں بھی دیتا ہے۔ مابعد جدیدیت فینامنن کا طریق کار یہ ہے کہ پہلے تو یہ کچھ نظریات کو بڑے پُرشکوہ انداز میں پیش کرتا ہے اور پھر انھیں منہدم کرنے کا عمل شروع کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس کا ہر تھیسس آخر آخر میں اینٹی تھیسس بن جاتا ہے۔
>
> (Hutcheon: A Petics of Post - Modernism, 1988)

اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے اور راہ راست پر آتے ہوئے مشہور مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن یہ تسلیم کر لیتا ہے:

> مابعد جدیدیت ایک ایسا تاخیر شدہ (Belated) اور حواس باختہ (Cynical) انتقام ہے جو بورژوا کلچر اپنے انقلابی مخالفین سے لے رہا ہے۔ آواں گارد (ادبی اور ثقافتی انقلاب کی قبل از وقت نوید دینے والے ادیب) نے فنی ہئیت اور سماجی مسائل کو جس طرح حل کیا تھا، مابعد جدیدیت اس کی محض ناکام نقالی ہے۔ اس کا دامن آواں گارد ادیبوں کے سیاسی مواد سے خالی ہے۔

(Gletton T.: Capitalism, Modernism
and Post-Modernism,
New Left Review, July-August, 1985)

ایک اور نقاد Kroetsch نے مابعد جدیدیت کو ایک ایسی دنیا سے تعبیر کیا ہے ''جہاں اندھے تو دیکھ سکتے ہیں لیکن دیکھنے والوں کو بیوقوف سمجھا جاتا ہے''۔

آگے بڑھنے سے پہلے ہم یہ عرض کردینا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ مابعدجدیدیت 'مہابیانیہ' کے ساتھ ساتھ تاریخ کی موت کا اعلان بھی کرچکی ہے۔ تاریخ، نوتاریخیت، مابعدجدیدیت اور وقت کی بحث اتنی طویل اور پیچیدہ ہے کہ یہاں ان مسائل کی تفصیل میں جانا ممکن نہیں ہے۔ بقول شخصے مہابیانیہ کی موت کے ساتھ تاریخ کی موت کا اعلان کرنا مابعدجدید جعل سازوں (Post-Modern Imposters) کا ایک سوچا سمجھا ہوا منصوبہ ہے۔ یہ لوگ تاریخ کو انسانی ذہن سے اس لیے کھرچ کر پھینک دینا چاہتے ہیں کہ عوام (خصوصاً تیسری دنیا کے عوام) مغربی سامراج کے مظالم کو بھول جائیں۔

اس تعلق سے اب ہم دو ایک ایسی مثالیں پیش کریں گے جنھیں پڑھ کر یقینی طور سے ان اردو ادیبوں اور شاعروں کی آنکھیں کھل جائیں گی جو مابعدجدیدیت کے اصلی روپ سے واقف ہوئے بغیر ہی، اس کی ''خوب صورتی'' پر دل و جان سے نثار ہو رہے ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ خلیجی جنگ میں اندھا دھند امریکی بمبار کے طفیل کئی لاکھ عراقی مارے گئے۔ دوسرے لاکھوں افراد ہمیشہ کے لیے اپاہج ہو گئے۔ آج بھی عراقی عوام کے ایک بہت بڑے طبقے کو نہ تو پیٹ بھر کھانا مل پاتا ہے اور نہ ہی بیماروں کے لیے دوائیں دستیاب ہیں لیکن تاریخ کی موت کا اعلان کرنے والے سب سے بڑے مابعدجدید نقار چی بودریلار کا کہنا ہے کہ موجودہ مابعدجدید دور میں خلیجی جنگ محض Simalarca کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ خلیجی جنگ حقیقت نہیں بلکہ حقیقت سے مشابہت رکھنے والا محض ایک ناقابل ذکر واقعہ ہے جسے بھلا دینا ہی بہتر ہوگا۔

مزید یہ کہ چونکہ مابعدجدیدیت تاریخ کی مخالف ہے اس لیے وہ قوم پرستی کے جذبے کی بھی دشمن ہے۔ تیسری دنیا کے عوام کو سمجھایا جاتا ہے کہ وہ قوم (Nation) کے تصور کو فراموش کرکے عالمیت (Globalisation) کے تصور کو جزو ایمان بنالیں۔ مابعدجدیدیوں کے نزدیک قوم پرستی ایک ایسی لعنت ہے جو دنیا کو چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کردیتی ہے لیکن جب Falklands اور Malvinas نامی جزیروں پر برطانوی تسلط قائم کرنے کا سوال اٹھتا ہے تو وہی قوم پرستی مابعدجدیدیوں کے نزدیک ایک اعلیٰ ترین انسانی قدر بن جاتی ہے۔ اب اس سلسلے میں ایک اور عبرتناک مثال ملاحظہ فرمائیں۔ فی الوقت انگریزی ادب میں ٹامس پنچن کے ناول Gravity's Rainbow (مطبوعہ ۱۹۷۳) کو سب سے بڑا مابعدجدید ادبی متن (بمعنی ناول) سمجھا جاتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے پس منظر میں لکھے گئے اس ناول میں ہٹلر کا ذکر سرے سے ہی غائب ہے۔ پنچن کا کہنا ہے کہ ''یہ جنگ ٹکنالوجیکل جنگ تھی اور اس میں فرشتوں کا ہاتھ تھا''۔ آپ خود سوچیے کہ تاریخ کے ساتھ اس سے زیادہ بھیانک مذاق اور کیا ہوسکتا ہے۔

Brian Mchale وہ نقاد ہے جو مابعدجدید فکشن کو آگے بڑھانے اور ہر پہلو سے اس کی حوصلہ افزائی کرنے میں پیش پیش رہا ہے لیکن وہ بھی Gravity's Rainbow کے مطالعے کے بعد اپنے ضمیر کی آواز کو نہیں دبا سکا اور یہ کہنے پر مجبور ہو گیا کہ:

دوسری جنگ عظیم کو ٹکنولوجی کی جنگ قرار دینا یا اس کے لیے فرشتوں کو ذمے

دار ٹھہرانا ایک بہت بڑا جھوٹ ہے۔ تاریخ تمام انسانی اعمال اور مصائب کا ریکارڈ ہوتی ہے اور تاریخ کے ساتھ اس طرح کا مذاق نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ناول مابعدجدیدیت کے غلط رویے (Fault Line) کی بدترین مثال ہے۔

(Braian Mchale : Postmodernist Fiction, 1987, p.96)

اس سلسلے میں ہمیں اسٹیون ارن شا (Steven Earnshaw) کے اس خیال سے بھی پورا اتفاق ہے کہ ٹامس پنچن اور ڈیوڈ ارونگ جیسے نئے نازیوں (Neo-Nazis) کے خلاف لڑنے کی ضرورت ہے جو ہمیں یہ سمجھا رہے ہیں کہ دوسری جنگ عظیم کے دوران نہ تو انسانوں کا قتل عام ہوا اور نہ ہی ہٹلر کو لوگوں پر ہونے والے مظالم کی خبر تھی۔

ڈاکٹر نارنگ کا یہ فرمان اوپر نقل کیا جاچکا ہے کہ ''ہندوستان سمیت تیسری دنیا کے جن ملکوں کی ترقی یافتہ ممالک کی نظروں میں کوئی حیثیت نہیں تھی اب (مابعدجدیدیت کے صدقے میں) ان کی ثقافتی اہمیت اور شناخت کو عالمی سطح پر تسلیم کیا جانے لگا ہے۔

اس سلسلے میں ہم ڈاکٹر نارنگ پر معصومیت اور لاعلمی کے علاوہ کوئی اور الزام لگانے سے گریز کرتے ہوئے صرف اتنا کہیں گے کہ اردو میں جدیدیت کے مقابلے میں ایک نیا تصور پیش کرنے اور اس طرح اپنی ایک الگ شناخت بنانے کے چکر میں موصوف نے یہ پتہ چلانے کی زحمت ہی نہیں کی کہ مابعدجدیدیت کی حقیقت کیا ہے۔ اگر وہ نسبتاً گہرائی میں جاکر حقائق کا مطالعہ و مشاہدہ کرتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ مابعدجدیدیت اور تیسری دنیا کے درمیان ہرگز ہرگز اس طرح کو کوئی رشتہ نہیں ہے جس کے بکھان میں انھوں نے اپنا سارا زورِ قلم صرف کردیا ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ مابعدجدیدیت کے سارے اہم نمائندے اور ترجمان تیسری دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں سے متعلق خاموش رہنا پسند کرتے ہیں۔ ادب کے حوالے سے ایڈورڈ سعید نے تیسری دنیا کا ذکر ضرور کیا ہے لیکن اس کا اہم سبب (غالباً) یہ ہے کہ خود اس کا تعلق تیسری دنیا سے ہے۔ کچھ ایسا ہی معاملہ گائتری چکرورتی اسپیواک کے ساتھ بھی ہے۔ چونکہ محترمہ اسپیواک بنیادی طور سے بنگالی ہیں اور ان کا کہنا ہے کہ ''میں برسوں بعد ثقافتی سطح پر خود کو بنگالی ہی محسوس کرتی ہوں'' اس لیے وہ کبھی کبھار تیسری دنیا کے ادب خاص طور پر بنگلہ ادب کے بارے میں لکھتی رہتی ہیں۔ انھوں نے مہاشویتا دیوی کے بارے میں بھی ایک مضمون لکھا ہے۔ ان دونوں کے علاوہ باقی معاملہ اللہ اللہ خیر صلّیٰ والا ہے۔

یہاں یہ موقع نہیں ہے کہ تیسری دنیا کے پس منظر میں تمام مابعدجدید دانشوروں کا نام بہ نام ذکر کیا جائے۔ چونکہ لیوتار اور بودریلار مابعدجدیدیت کے دو اہم ترین نظریہ ساز سمجھے جاتے ہیں، اس لیے ہم فی الحال انھی دونوں کے افکار سے بحث کریں گے۔

لیوتار نے اپنے مضمون Silent Majorities (مطبوعہ ۱۹۸۳) میں تیسری دنیا کے عوام کی ان تحریکوں کا کوئی ذکر نہیں کیا، جن کا مقصد مغربی سامراج کے چنگل سے نجات اور آزادی حاصل کرنا تھا۔

اس سلسلے میں گائتری چکرورتی اسپواک نے یہ کہہ کر بودریلار کا دفاع کیا ہے کہ وہ امپریلزم (سامراج واد) کی تاریخ سے واقف ہی نہیں ہے۔ ہمیں گائتری دیوی کے اس بیان سے قطعاً اتفاق نہیں ہے۔ بودریلار نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ کولونیل طاقتوں کی وجہ سے ماقبل تاریخ (Primitive) معاشرے مغربی نظام کے مرکز یا قلب میں آ گئے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ کولونیل طاقتوں نے مقامی کلچر کی جڑوں کو کاٹ کر یا پھر ان کی اہمیت کم کر کے مغربی کلچر کو عام کر دیا۔

مندرجہ بالا سطور میں ہم نے دراصل یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ گائتری چکرورتی کے مفروضے کے برعکس بودریلار کولونیل اور امپریلسٹ پروجیکٹ سے آگاہ ہی نہیں، اس کا قصیدہ خواں بھی ہے۔ وہ مغربی سامراج کی پرتشدد فتوحات کا بھی ذکر کرتا ہے لیکن غلام بنالی جانے والی قوموں نے آزادی کے حصول کے لیے جو تحریکیں چلائیں، ان کا ذکر نہیں کرتا۔ بودریلار کا ایک مضمون بعنوان ''امریکہ'' (بعنوان ۱۹۸۹) اس حقیقت کا شاہد ہے کہ وہ تیسری دنیا کے ممالک کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس نے اپنے مضمون میں بڑی بے شرمی کے ساتھ یہ اعلان کیا ہے کہ:

> تیسری دنیا کبھی بھی جمہوری اقدار اور ٹیکنالوجیکل ترقی کو اپنی قومی زندگی کا داخلی جز نہیں بنا سکے گی۔

اتنا ہی نہیں بلکہ بودریلار نہایت ہی واضح الفاظ میں لکھتا ہے:

> اب امریکی اسلوب ہی بین الاقوامی اسلوب ہے۔ امریکی ماڈل آفاقی ماڈل ہے اور کہیں سے بھی اس ماڈل کی مخالفت نہیں کی جارہی ہے۔

اب اگر نارنگ صاحب کے نزدیک تیسری دنیا کی عالمی ثقافتی شناخت اور امریکی ماڈل ہم معنی اصطلاحیں یا پھر ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں تو ہم ان کے حق میں دعائے خیر کے علاوہ اور کیا کر سکتے ہیں۔

اسی طرح لیوتار کی تصنیف The Post-Modern Condition میں برازیل کے کچھ تعلیمی پروگراموں کو چھوڑ کر، تیسری دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں اور ترقیوں کا سرسری ذکر بھی نہیں ملتا۔ اس نے ''مابعد جدید حالت'' کا جو تجزیہ پیش کیا ہے، اس کا تعلق صرف ''بے حد اعلیٰ اور ترقی یافتہ معاشروں'' سے ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے اہم ترین نظریہ ساز، تیسری دنیا کو کل بھی ''غیر'' (Other) سمجھتے تھے اور آج بھی غیر سمجھتے ہیں۔ ان حالات میں ہم چلی (Chile) کی نسوانیت پسند ادیب اور دانشور این۔ رچرڈ کی اس رائے کو حتمی طور پر صحیح، صائب اور صلابت سے بھرپور سمجھتے ہیں کہ:

> مابعد جدیدیت تمام علاقائی، نسلی، لسانی اور مقامی شناختوں کو ختم کر کے ایک مرکز پر لانا چاہتی ہے۔ مارکسی کلیت کو ختم کرنا بھی مابعد جدیدیت کا ایک اہم مقصد ہے... مابعد جدیدیت قدم قدم پر تیسری دنیا کی ترقی کی راہ میں روڑے اٹکاتی ہے۔

(Richard N. : Post Modernism and Periphery)

مشہور اور مستند نقاد ڈیوڈ ہاروے نے تو یہ لکھ کر کہ ''مابعد جدیدیت دراصل مابعد فورڈازم ہے''، سارا پول ہی کھول کر رکھ دیا ہے۔ (ہنری فورڈ دوئم کی ''خدمات'' کا مفصل ذکر اوپر کیا جا چکا ہے: ف۔ج)۔ اسی طرح Lash نامی ایک اور نقاد کا خیال ہے کہ ''جیمسن، لیوتار اور بودریلار وغیرہ نے پرانے سرمایہ دار کلچر کو ہی مابعد جدیدیت کا نام دے دیا ہے۔''

جن اصحاب اور خواتین کو ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے علاوہ مابعد جدیدیت کے تعلق سے ڈاکٹر نارنگ کے دوسرے مضامین کے مطالعے کا شرف حاصل ہوا ہے، ان پر یہ حقیقت یقیناً روشن ہو چکی ہوگی کہ ہمارے فاضل اور ''بین الاقوامی شہرت کے حامل نقاد'' کے نزدیک اس وقت دنیا میں جو بھی اچھی چیزیں یا تحریکیں ہیں، وہ سب کی سب مابعد جدیدیت کا ہی عطیہ ہیں۔ نسوانیت پسند تحریک بھی بقول نارنگ صاحب مابعد جدید نظریے کے فلسفے کا حصہ ہے۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ نسوانیت پسندی کا کوئی ایک آفاقی ماڈل ہمارے سامنے نہیں آیا ہے۔ مثال کے طور پر کینیڈا میں نسوانیت پسندی کا جو ڈھانچہ ہے، وہ امریکی ڈھانچے سے مختلف ہے۔ اسی طرح فرانس میں نسوانیت پسندی کا جو مطلب ہے وہ برطانوی مفہوم سے الگ ہے۔ دوسری اور زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اگرچہ مابعد جدید نظریہ ساز، نسوانیت پسندی کو اپنے دائرۂ اثر میں لانے کی غرض سے پچھلے چند برسوں میں ہزارہا صفحات سیاہ کر چکے ہیں لیکن نسوانیت پسندی کی نوخیز اور تازہ دم گھوڑی برابر دولتی جھاڑے جارہی ہے۔ بقول میگی ہم (Maggie Humm):

> مابعد جدیدیت کا مقصد خود کو ایک مکمل تھیوری کے طور پر پیش کرتا ہے تا کہ اسے پڑھا جا سکے۔ بسا اوقات یہ مابعد فورڈازم کے تتبع میں فن تعمیر اور مردہ فن کاری کو بازار میں فروخت کرنا چاہتی ہے۔ لیکن زبان کوئی منجمد (Static) چیز یا اکائی نہیں ہے، جسے پہلے آپ اینٹ یا پتھر کی طرح استعمال کریں اور پھر جب جی چاہے منہدم کر دیں۔ تجربے کے نام پر مابعد جدیدیت جو کھیل کھیل رہی ہے اس کے نتیجے میں وہ حقیقی سماجی اصلاحات اور معاشرتی اداروں سے بالکل کٹ کر رہ گئی ہے۔

(Contemporaty Feminist Literary Criticism, London:1994)

ہم گذشتہ صفحات میں لنڈا ہچن کا ذکر ایک سے زیادہ بار کر چکے ہیں۔ ہم یہ بھی بتلا چکے ہیں کہ مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا نشانہ مہابیانیہ ہے۔ چونکہ نسوانیت پسند ادیب اور نقاد نسوانیت پسندی کی تحریک کو بجائے خود ایک مہابیانیہ سمجھتے ہیں، اس لیے اس تحریک کے نمائندوں اور مابعد جدید نظریہ سازوں کے درمیان کسی طرح کی مفاہمت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اس طرح ہچن نے لکھا ہے کہ:

> مابعد جدیدیت نے مہابیانیہ کے تعلق سے خاصا متضاد موقف اختیار کر کے معاملات کو جس طرح پیچیدہ بنا دیا ہے، اس کی وجہ سے نسوانیت پسندی

مابعد جدیدیت سے اپنا رشتہ منقطع کر چکی ہے۔

مابعد جدیدیت بظاہر تو پدرانہ نظام، سرمایہ داری اور ہیومنزم وغیرہ کی مخالفت کرتی ہے لیکن درحقیقت وہ انھی اقدار کی حدود میں مقید ہے۔ اس کی سیاست دراصل سمجھوتے بازی کی سیاست ہے اور یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی چمک دمک بہت جلد ماند پڑ گئی۔ مابعد جدیدیت نے جبراً نسوانیت پسندی کو اپنے خیمے میں داخل کرنے کی جو کوشش کی ہے، اس کے خلاف نسوانیت پسند ادیبوں اور شاعروں کی طرف سے مدافعت کا سلسلہ جاری ہے۔

نسوانیت پسندی کی ایک اور نظریہ ساز کرس ویڈن (Chris Weedon) نے اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ:

نسوانیت پسندی سیاسی تحریک ہے جب کہ مابعد جدیدیت نہیں ہے۔ نسوانیت پسندی بجائے خود ایک مہابیانیہ ہے اور ہم اپنے ہی مہابیانیہ کے وجود سے منکر نہیں ہو سکتے۔ نسوانیت پسندی حسب دستور مابعد جدیدیت کے خلاف اپنا دفاع اور اس کے خیمے میں داخل ہونے سے انکار کرتی رہے گی۔

لوئی کٹنوائر (Louise Cotnoir) نے خاصے تلخ لہجے میں مابعد جدید نظریہ سازوں کو ایسے شکاریوں سے تعبیر کیا ہے جو خواتین کو اپنے جال میں پھنسا کر نسوانی مطالبات کی انقلابی طاقت کو ختم کرنا چاہتے ہیں۔ بقول کٹنوائر ''مابعد جدیدیت خواتین کے حقوق کو خوب صورتی کے ساتھ غصب کرنے کا محض ایک بہانہ ہے''۔

یاد رہے کہ رولاں بارتھ کے زیر اثر مابعد جدیدیت بھی نہ صرف مصنف کی بلکہ موضوع کی موت کا بھی اعلان کر چکی ہے لیکن نسوانیت پسند ادیب اور نقاد اس طرز فکر کی شدت کے ساتھ مخالفت اور مذمت کرتے ہیں۔ نینسی ملر (Nancy Miller) اور دوسرے نسوانیت پسندوں کے لیے خواتین کا مصنفانہ استحقاق (Authorial Authority) بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر یہ مان لیا جائے کہ مصنف کی موت واقع ہو چکی ہے تو پھر کسی خاتون ادیب کو خاتون سمجھ کر کیسے پڑھا جا سکتا ہے۔

اوونز کریگ (Owens Craig) نے تو ایک قدم آگے بڑھ کر یہاں تک لکھ دیا ہے کہ ''مابعد جدیدیت مردوں کی ایجاد ہے جس کا مقصد عورتوں کی حق تلفی اور انھیں مرکزی قومی دھارے سے دور رکھنا ہے''۔ (The Discourse of others: Feminists and Post-Modernism)

اب مرکزی قومی دھارے کا ذکر چھڑ گیا ہے تو ہم نارنگ صاحب کی پھیلائی ہوئی اس غلط فہمی کا بھی ازالہ کرنا چاہتے ہیں کہ دلت ادب کا تعلق بھی مابعد جدیدیت سے ہے۔ دلت ادیبوں کی تو ساری لڑائی ہی انھی لوگوں کے خلاف ہے جنھوں نے مرکزی قومی دھارے پر غاصبانہ قبضہ جما رکھا ہے۔ یہ بھی یاد رہے کہ

ہندوستان میں ہم جس طبقے کے لیے 'دلت' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں، وہ طبقہ ہر ترقی یافتہ نیز ترقی پذیر ملک میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے اور ہر ملک میں ان کے ساتھ زیادتیاں کی جاتی رہی ہیں۔ Nancy Hartsock نے عالمی سطح پر اس صورت حال کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

مابعد جدید نظریے، غریب اور کچلے ہوئے عوام کو یہ حق نہیں دیتے کہ وہ مرکزی دھارے میں شامل لوگوں کے ساتھ برابری سے گفتگو کر سکیں۔

اس اعتبار سے دلت ادب، مابعد جدیدیت کا نہیں بلکہ اس کے خلاف احتجاج کا نتیجہ ہے۔ اسی طرح ہمارے سارے کے سارے علاقائی ادب کا بنیادی مقصد اپنی جڑوں اور قدیم روایتوں کی تلاش ہے اور یہ تلاش کسی نہ کسی مہابیانیہ کے ذریعے ہی آگے بڑھتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کی طرح مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بھی شدید قسم کے ذہنی کنفیوژن کا شکار ہیں۔ مابعد جدیدیت کا قصیدہ پڑھتے وقت وہ مہابیانیہ کی موت کا اعلان کرتے ہیں لیکن قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی تعریف کرتے وقت موصوف یہ بھول جاتے ہیں کہ ان دونوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ مہابیانیہ کے قلعے میں ہی بیٹھ کر لکھا ہے۔ تاریخ، مذہب اور قومی ثقافتی روایات، مہابیانیہ نہیں تو اور کیا ہیں؟ مہابیانیہ کی موجودگی بجائے خود مابعد جدیدیت کی شکست اور ناکامی کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔ ♦♦

سخنے چند در ساختیات

خاکسار کے یہاں لسانیات سے اسلوبیات اور اسلوبیات سے ساختیات تک کے ذہنی سفر کی کڑیاں فطری طور پر ملی ہوئی ہیں، یہ سفر عشق کی ایک جست میں طے نہیں ہوا۔ اس کی پشت پر تیس بتیس برس کی ذہنی ریاضت ہے... ''صریر''، کراچی کے صفحات شاہد ہیں کہ اردو میں ساختیاتی فلسفیانہ ڈسکورس جون، جولائی ۱۹۸۹ کے بعد سے کیسے قائم ہوا، کیوں قائم ہوا، کس کے لیکچرز اور مضامین سے ہوا اور بعدہٗ نیا فکری مکالمہ کس کس نے قائم کیا (اور یہ سلسلہ اب متعدد رسائل میں بشمول ''صریر'' و ''دریافت'' جاری ہے)۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ اگر 'ساختیاتی نظریے کا تعارف' قرار واقعی ۱۹۷۶ میں ہو چکا تھا تو مجھ ہیچمداں کو ۸۹۔۱۹۸۸ میں ازسرنو لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟...

مزید یہ کہ فیض کے معنیاتی نظام پر میرا جو مضمون ''افکار''، کراچی میں محمد علی صدیقی کے نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا کہ یہ فیض کے ساختیاتی مطالعے کی اولین کوشش ہے، اس کا مرکزی حصہ میرے اسی ۱۹۶۴ والے انگریزی مضمون سے ماخوذ ہے جو وسکانسن یونیورسٹی کے کلوکیم میں پیش کیا گیا تھا۔ گویا یہ اس زمانے کا ہے جب دوسروں کے ابھی پوتڑے دُھل رہے تھے، اور کیا عرض کروں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ [''کتاب نما'' (نئی دہلی)، دسمبر ۱۹۹۲]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتابیں

نارنگ کی کتابوں کی فہرست حامد علی خان کی کتاب میں درج ہے مگر لطیفہ یہ ہے کہ فہرست میں درج پہلی ہی کتاب غیر مطبوعہ ہے۔کوئی بھی شخص غیر مطبوعہ کتابوں کی طویل فہرست پیش کرسکتا ہے۔چالیس کتابوں کی فہرست میں بارہ (۱۲) کتابوں کے پروفیسر موصوف نرے مرتب ہیں، مصنف نہیں۔ اب پروفیسر موصوف کی تصانیف کی تعداد ٹھہری: ۴۰-۱۲= ۲۸۔ ان اٹھائیس (۲۸) کتابوں میں سے ایک کتاب (معراج العاشقین) کے پروفیسر موصوف حاشیہ نگار ہیں۔ چھ(۶) کتابیں ایسی ہیں جو نارنگ نے خود ترتیب نہیں دی ہیں بلکہ ترتیب کے عمل میں موصوف شامل ہیں۔اب تصانیف کی تعداد ٹھہری ۲۸-۶= ۲۲۔

حضرت نے کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کی Anthology کو مرتب کیا ہے۔ Anthology کا لغوی معنی ہوتا ہے،انتخاب۔انھیں کسی بھی طرح تصنیف نہیں کہا جا سکتا۔اب پروفیسر موصوف کی تصانیف کی تعداد ہوئی بیس (۲۰)۔طوالت سے بچتے ہوئے صرف یہی کہنا ہے کہ حامد علی خان کے مطابق چالیس (۴۰) سے زیادہ کتابیں گوپی چند نارنگ کی تصانیف میں درج ہیں، مگر ان کتابوں میں سے چھبیس ستائیس کتابیں ایسی ہیں جنھیں پروفیسر موصوف نے یا تو ترتیب دیا ہے یا ان کے ایڈیٹوریل بورڈ میں شامل رہے ہیں یا کسی کے اشتراک سے ان پر کام کیا ہے۔

الفاظ (علی گڑھ) شمارہ ۱،۲، جلد۔۱۱ کے صفحات ۹۴، ۹۵ میں بھی پروفیسر موصوف کی کتابوں کی فہرست موجود ہے۔اس فہرست کے مطابق شری نارنگ صرف چھ(۶)، جی ہاں صرف چھ کتابوں کے مصنف کہے جاسکتے ہیں۔ وہ کتابیں ہیں: (۱) ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویاں ۱۹۶۰، (۲) کرخنداری اردو کا لسانیاتی مطالعہ (انگریزی) ۱۹۶۱، (۳) اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو ۱۹۶۲، (۴) ریڈنگ ان اردو پروز (انگریزی۔اردو) ۱۹۶۷، (۵) سفر آشنا: ۱۹۸۲، (۶) اسلوبیات میر: ۱۹۸۴۔

ان کتابوں میں صرف دو کتابیں ایسی ہیں جن کا شمار تنقیدی تصانیف میں ہوسکتا ہے الفاظ کے مذکورہ شمارے کی اشاعت کے بعد پروفیسر موصوف نے یہ اردو کتابیں شائع کرائیں۔(۱) قاری اساس تنقید: ۱۹۹۲، (۲) ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات: ۱۹۹۳۔ مذکورہ دونوں کتابیں ادنیٰ ترین تراجم کی بدترین مثالیں ہیں۔

(سکندر احمد کے مضمون ''گوپی چند نارنگ کی تصانیف کی حقیقی تعداد'' سے اقتباس، مطبوعہ 'اعتراف'، پٹنہ، یکم مارچ ۲۰۰۲، بحوالہ کتاب ''تماشائے اہل قلم'' مرتب: فاروق ارگلی)

گوپی چند نارنگ جواب دیں

غفور شاہ قاسم سے کاظم جعفری کی گفتگو

سوال: تنقید کے نئے نظریات کو آپ کس نظر سے دیکھتے ہیں؟

جواب: مشرقی ادبیات پر جن مغربی نظریات کا اطلاق فطری اور منطقی طور پر کیا جا سکتا ہے، ان پر اعتراض بلا جواز ہوگا۔البتہ مغرب کے ترجمہ شدہ تنقیدی نظریات کا مشرقی اصناف ادب پر غیر منطقی اطلاق درست نہیں ہے۔ یہ محض علم کی نمائش ہے۔اس حوالے سے بزرگ ناقدین ادب میں شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ، نئی نسل کے ناقدین ادب میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر اور رفیق سندیلوی کے کام قابل تحسین ہیں۔البتہ مجھے ایک بات کی ضرور نشان دہی کرنا ہے کہ ''جدید ادب'' جرمنی میں اشاعت پذیر ہونے والے عمران شاہد بھنڈر کے مضمون میں گوپی چند نارنگ پر مترجم ہونے کا الزام عائد کیا گیا ہے۔اس مضمون کا ابھی تک تسلی بخش جواب سامنے نہیں آیا۔

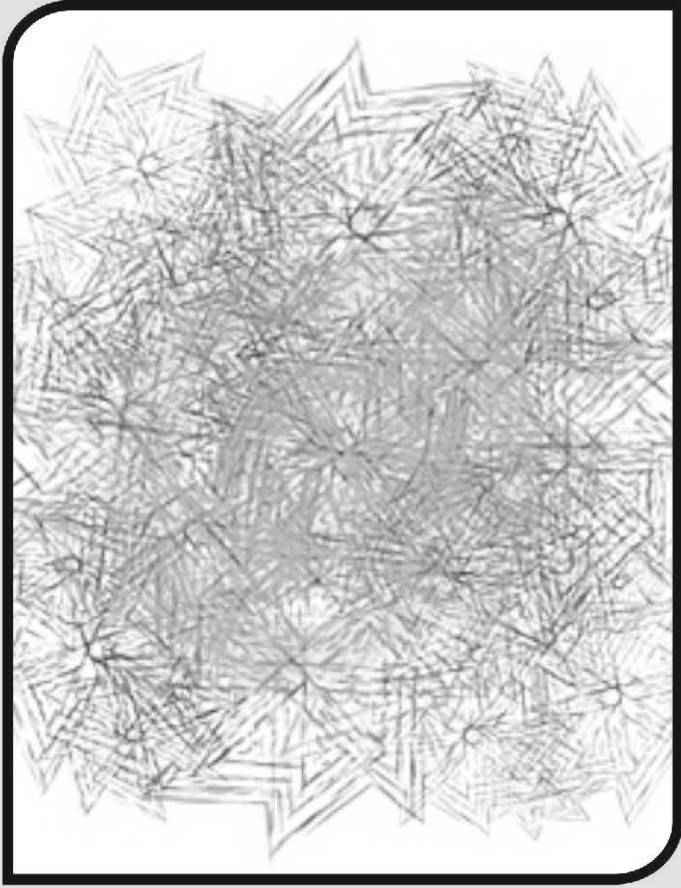
سوال: مختصراً ہمارے قارئین کے لئے بتایئے کہ عمران شاہد بھنڈر نے اس مضمون میں کیا لکھا ہے؟

جواب: عمران شاہد بھنڈر نے لکھا ہے کہ گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' تحقیق وتنقید کی کتاب نہیں، یہ مغربی ناقدین کی تحریروں کا ترجمہ ہے۔جاوید حیدر جوئیہ نے اس مضمون کا جواب لکھا ہے جو قطعاً تشفی بخش دلائل پر مبنی نہیں ہے۔لیکن سب سے بہتر ہوگا کہ گوپی چند نارنگ خود اس کی وضاحت فرمائیں۔

☆ مندرجه بالا پرارشد خالد کا انٹر نیٹ پراستدراک حسب ذیل هے:

''ڈاکٹر نارنگ جتنے چاہیں خوشامدی اپنے ارد گرد جمع رکھیں اور چاہے جتنی عالمی کانفرنسیز کرتے پھریں،ان کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے سرقے پوری طرح بے نقاب ہو چکے ہیں۔کانفرینسز اور سیمینارس میں شرکت کے باوجود ان پر ان سرقوں کی وضاحت کرنا لازم ہے وگرنہ وہ ادب میں جس کتاب کو اپنی شاہ کار کتاب قرار دے رہے تھے وہی انھیں مہا چور قرار دے رہی ہے۔''

''نوائے وقت'' لاہور، ادبی ایڈیشن، مورخہ ۱۸ اگست ۲۰۰۸

http://www.nawaiwaqt.com.pk/urdu/magazine/adbi/2008/18-july/index/1.php

نوادرات

نارنگ سے چند سوال

میں یقیناً ایسے ناقدین کو شوق سے پڑھوں گا جو ہمارے ادب میں نام نہاد مابعد جدیدیت کے ٹھوس رویوں کی نشان دہی کریں گے لیکن اس سے پہلے ٹھوک بجا کر یہ ضرور دیکھ لوں گا کہ کہیں وہ خود تو پچھلے تیس برسوں سے جدیدیت کے بھیس میں قلم کاروں سے ہئیت اور معنی پر بٹھائے گئے پہروں کے ساتھ اپنے موقف کی تخلیقی غلامی تو نہیں کراتے رہے اور اب قلم کاروں کا باغیانہ رویہ دیکھ کر انھیں اپنے باڑے میں بند کرنے کے لیے نئے چارے کی تلاش میں نکل پڑے ہیں، لیکن افسوس کہ اس کے لیے بہت دیر ہو چکی ہے۔ کام تو اب نئی نسل کا کوئی نیا ناقد ہی کر سکے گا، وہ ناقد نہیں جو پوسٹ کالونیکل ازم کی منفی اقدار کی بہترین نمائندگی کر رہا ہو۔ دوستوں کو اب کھل کر بات کرنے میں شرم نہیں آنا چاہیے۔ جس عہد میں اعزازات اور انعامات کی نیلامی ہوتی ہو اور حقیقی ادیب کی قسمت میں وہی سوکھی روٹی ہو، وہاں ادیب کو کبیر سے سبق لینا چاہیے جو گھر پھونکے آپ نے چلے، ہمارے ساتھ یا پھر پوسٹ کالونیل ازم کے نو دولتیوں کے فیشن زدہ اور ولگر ادب کی موافقت کرنے والوں کا دم چھلہ بنے رہ کر بے حیائی کے غار مذلت میں دفن ہو جانا چاہیے۔

اقبال مجید [''نیا ورق'' (ممبئی)، شمارہ۔۳]

خلاف توقع قارئین نے اس باب کو بہت زیادہ پسند کیا، جو ان کی روایت شناسی کی دلیل ہے۔ اس سلسلے میں ہم اپنے قارئین سے ایک اپیل بھی کرنا چاہتے ہیں کہ اگر آپ کی ذاتی لائبریری میں کچھ ایسے ہی نوادرات محفوظ ہوں تو ہمیں اس کی فوٹو کاپی ارسال کر کے ممنون فرمائیں۔ ہم شکریے کے ساتھ اس نادر و نایاب تحفے کو شریک اشاعت کرنے کا وعدہ کرتے ہیں۔ بس اس ضمن میں ہماری ایک ہی شرط ہے کہ وہ فن پارے واقعی نادر و نایاب اور ہماری گرانقدر روایت کا حصہ ہوں۔

اس بار ہم حفیظ جونپوری کا انتخاب پیش کر رہے ہیں۔ حفیظ جونپوری صرف ایک شعر کے توسط سے پہچانے جاتے ہیں بلکہ اکثر لوگوں کو یہ شعر تو یاد ہے لیکن وہ اس شعر کے خالق سے لاعلم ہیں۔ شعر ہے ؎

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

قومی کونسل برائے فروغ اردو (نئی دہلی) نے کچھ دنوں قبل حفیظ جونپوری کی کلیات شائع کی ہے، جس کے لیے وہ ہم سب کے شکریے کی مستحق ہے۔ اسی کلیات میں شمس الرحمٰن فاروقی کا زیر نظر دیباچہ شامل ہے۔ یہ دیباچہ نہ صرف حفیظ جونپوری کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ ہے بلکہ اس میں شاعر کے تعلق سے معلوماتی اشارے بھی ملتے ہیں جس سے اس عہد اور معاصرین کے حوالے سے بھی شاعر کے مقام کا تعین کرنے میں مدد ملتی ہے۔

ا۔ن۔

دیباچۂ کلیات حفیظ جونپوری

شمس الرحمٰن فاروقی

حفیظ جونپوری (۱۸۶۵ تا ۱۹۱۸) اپنے زمانے میں بے حد مشہور اور موقر شاعر تھے لیکن اب زیادہ تر لوگوں کو ان کا نام صرف ایک شعر کے باعث یاد ہے۔ اور وہ شعر بھی کچھ غلط مشہور ہو گیا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے ؎

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

حفیظ کی شہرت کا زوال کیوں ہوا، اس کے وجوہ بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں۔ لیکن اس شعر کے بارے میں یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر عام طور پر اس طرح مشہور ہے ؎

ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے

بے شک متن کا یہ روپ بھی بہت عمدہ ہے اور شعر اب بھی ضرب المثل ہو جانے کے لائق ہے۔ لیکن حفیظ کا اصل شعر اس کے مندرجہ بالا محرف روپ سے بہت بہتر ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اصل شعر میں ایک مسلسل صورت حال کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ یعنی شعر میں جو حالت بیان کی گئی ہے وہ متکلم پر اب بھی واقع ہو رہی ہے۔ متکلم واقعی غریب الوطن ہے اور اسی عالم غریب الوطنی سے ہمیں بتا رہا ہے کہ مجھ پر کیا گذر رہی ہے۔ متکلم کسی اجنبی دیار میں ہے جہاں اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ میری منزل کہاں اور کس طرف ہے۔ اپنا گھر تو دور رہا، کسی عزیز، آشنا، دوست کا گھر بھی وہ نہیں جانتا کہ کہاں ہے اور وہاں کس طرح پہنچوں۔ متکلم بے مدعا پھر رہا ہے اور جہاں کہیں بھی وہ کوئی سایہ دار جگہ دیکھتا ہے، وہی جگہ اسے جائے عافیت لگتی ہے اور وہ اسی جگہ بیٹھ جاتا ہے۔ یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں غریب الوطنی کے بارے میں کوئی کلیہ نہیں بیان گیا ہے (اگرچہ ہم کلیہ بھی برآمد کر سکتے ہیں)۔ شعر میں زیادہ اہمیت غریب الوطنی کی نہیں، بلکہ اس تنہائی اور بیچارگی کی، اور اس عالم تنہائی و بیچارگی کی پیدا کردہ بے گھری کی ہے جو غریب الوطنی کا نتیجہ ہے۔ شعر کے مشہور روپ میں ایک کلیہ بیان کیا گیا ہے کہ غریب الوطنی بڑی رنج دہ اور ناگوارا شے ہے۔ اس کا ثبوت

دوسرے مصرعے میں یوں دیا ہے کہ غریب الوطن لوگ بے گھری اور مسافرت کی پریشانی سے گھبرا کر پیڑ یا دیوار کی گھنی چھاؤں ہی کو قبول کر لیتے ہیں۔ محرف صورت میں شعر میں کسی ایسی صورت حال کا ذکر نہیں جو مسلسل واقع ہو رہی ہو اور متکلم وہیں سے اسے بیان کر رہا ہو۔ یہ شعر محض ایک کلیہ بیان کرتا ہے جب کہ اصل شعر میں ایک حرکت پذیر صورت حال بھی ہے اور اس سے کلیہ بھی مستنبط ہو سکتا ہے۔

حفیظ کے کلام کی یہ خاص بات ہے کہ ان کے اکثر شعر ہر طرح مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ کسی صورت حال کو بیان کرتے ہیں۔ ان کا مندرجہ ذیل شعر کم و بیش گمنام رہ گیا اور اس سے مشابہ مضمون پر قائم فراق صاحب کا ایک شعر بہت مشہور ہوا، اور بجا طور پر مشہور ہوا۔ پہلے فراق صاحب کا شعر ملاحظہ ہو۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اب حفیظ کا شعر دیکھیے۔

صبح شب وصال ہے آئینہ ہاتھ میں
شرما کے کہہ رہے ہیں کہ چہرہ اتر گیا

حفیظ جونپوری کے شعر میں جنسیاتی اور نفسیاتی اشارے لذیذ ہیں، معاملہ بندی اور محاکات اس پر مستزاد۔ فراق صاحب کے شعر میں فضول الفاظ بہت ہیں لیکن ''جمال کی دوشیزگی'' کا فقرہ بیسیوں غزلوں پر بھاری ہے۔ پھر بھی، مضمون کے جنسیاتی اور حسیاتی پہلوؤں کا حق حفیظ جونپوری کے یہاں بہت بہتر طور پر ادا ہوا ہے۔

عام طور پر خیال نہ آئے گا، لیکن حفیظ کی یہ غزل میر کی زمین میں ہے۔ بلکہ اس زمین میں میر کی دو غزلیں ہیں، ایک بحر رمل میں اور ایک بحر مضارع میں، یعنی جس بحر میں حفیظ کی بھی غزل ہے۔ اس بحر کی غزل میں میر کا مطلع ہے (دیوان چہارم)۔

ہم مست عشق جس کے تھے وہ روٹھ کر گیا
دیکھ اس کو بے دماغ نشہ سب اتر گیا

میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر کوئی غیر معمولی شعر نہیں، لیکن ''مست عشق'' اور ''بے دماغ'' کے ساتھ ''نشہ سب اتر گیا'' بہت خوب ہیں (''تر دماغ'' ہونا نشے کی ایک کیفیت ہے)۔ شعر میں برجستگی اور خفیف سی ظرافت کا لطف ہے۔ حفیظ جونپوری نے ''نشہ اتر گیا'' اس غزل میں یوں باندھا ہے۔

جاتا رہا شباب تو کچھ سوجھنے لگی
آنکھیں کھلیں شراب کا نشہ اتر گیا

حفیظ کے شعر میں ''شراب کا نشہ'' کی جگہ صرف ''نشہ'' کافی تھا، لیکن وزن پورا کرنے کی خاطر ''شراب کا نشہ'' کہنا پڑا۔ اس خفیف سی زیادتی الفاظ کے باوجود شعر میں کئی لطف ہیں: ''شباب'' اور ''شراب'' کا تقابل؛ ''سوجھنے لگی'' کی مناسبت سے ''آنکھیں کھلیں'' بھی بہت مناسب ہیں۔ حفیظ جونپوری

نے اکثر بڑے شعرا کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں اور زیادہ تر اچھی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً غالب کی مشہور زمین میں ان کی غزل کے کچھ شعر حسب ذیل ہیں۔

امید وصل ہے تعویذ حفظ جاں کے لیے
سپر یہ خوب ملی عمر جاوداں کے لیے

اس قافیے کو غالب نے یوں باندھا ہے۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

ظاہر ہے کہ اس قافیے میں غالب کی علو خیالی، لہجے کی شان، اور زندگی کرنے کے حوصلے کا جواب حفیظ سے نہیں ہو سکا ہے، لیکن یہ بات شاعر کے مزاج، اور اس سے زیادہ اس کی ذہنی سطح کی ہے۔ غالب جیسی بلند ذہنی سطح اور عقلیت کوش مضمون آفرینی تو شاید کسی کو نصیب نہ تھی، لیکن اس تحدید کو دھیان میں رکھیں تو حفیظ کا مطلع بہت کامیاب ٹھہرتا ہے اور اس قافیے میں غالب کا شعر اگر یاد نہ ہو تو ہم حفیظ جونپوری کے شعر پر پہروں سر دھن سکتے ہیں۔ اب حفیظ کا ایک اور شعر ملاحظہ ہو۔

سحر کو شمع بھی پہنچے گی اپنی منزل پر
ہمیں ہیں رونے کو یاران رفتگاں کے لیے

یہاں متکلم اپنی موت کے بجائے اپنے زندہ رہنے کا خیال کر رہا ہے۔ یہ ایک عام تجربہ ہے کہ کسی پیارے کی موت پر ہم کہتے ہیں کہ آپ تو چلے گئے اور رونے کے لئے ہمیں چھوڑ گئے۔ یعنی اس عزیز کی موت کے بعد جتنی بھی زندگی باقی ہے، چاہے وہ تھوڑی سی بھی ہو، بھاری اور نا مختتم لگتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ باقی ساری عمر ہمیں روتے ہی گذرے گی۔ تجربہ عام ہے، لیکن حفیظ نے اسے شعر کا مضمون جس خوبی سے بنایا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔

محولہ بالا غزل کے فوراً بعد حفیظ جونپوری نے غالب کی ایک اور لا جواب غزل کا جواب لکھا ہے۔ بیس شعر کی اس غزل میں حفیظ نے مضمون آفرینی کے علاوہ کچھ غالب کے سے انداز بھی کامیابی سے اختیار کئے ہیں۔

جو نہ نکلے کبھی دل سے وہ تمنا اچھی
جو نہ آئے کبھی لب پر وہ سوال اچھا ہے
ہوں گدائے در میخانہ تکلف سے بری
ٹوٹا پھوٹا یہ مرا جام سفال اچھا ہے

اب تک کی گفتگو حفیظ جونپوری کے دیوان اول ''غمگسار'' مطبوعہ ۱۲۳۱ ہجری مطابق ۱۹۳۰/ ۱۹۴۰ کے حوالے سے تھی۔ دوسرے دیوان ''خمخانۂ دل'' مطبوعہ ۱۳۳۰ ہجری مطابق ۱۹۱۲ میں استادان گذشتہ کی غزل پر غزل کہنے کا رجحان حسب سابق ہے، لیکن لہجے میں شوخی زیادہ آ گئی ہے، اور اس شوخی کو حفیظ کا

خاص انداز کہہ سکتے ہیں۔ مجنوں صاحب نے لکھا ہے کہ ریاض خیرآبادی کی خمریات سے بڑھ کر شراب کے مضامین حفیظ کے یہاں ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ حفیظ اگرچہ امیر کے شاگرد تھے لیکن ان کا رنگ داغ سے ملتا جلتا ہے۔ یعنی ان کے کلام میں وہی برجستگی، بے ساختگی اور شوخی اور محاورے کی وہی صفائی ہے جو داغ کے یہاں نظر آتی ہے۔ لیکن حفیظ کی انفرادیت نہ اس بات میں ہے کہ ان کے یہاں خمریات کثرت سے ہیں اور خوب ہیں، اور نہ اس بات میں ہے کہ ان کے کلام داغ کی سی برجستگی اور صفائی ہے۔ بلکہ سچ پوچھئے تو حفیظ کی خمریات میں ریاض کی خمریات جیسا تنوع اور وسعت نہیں ہے۔ حفیظ کی زبان ہر جگہ اتنی محتاط اور نک سک سے درست نہیں ہے جتنی داغ کی زبان ہے۔ ان کے عاشقانہ مضامین میں داغ جیسی جدت بھی نہیں، اور حفیظ بہرحال، داغ کے ساتھ اپنے استاد امیر مینائی کے بھی قائل تھے۔ دیوان دوم ہی میں ان کا شعر ہے ۔

حفیظ اچھے جہاں تک ہیں امیر و داغ کے پیرو
کہیں ہوں لکھنؤ والے ہیں وہ یہ دلی والے ہیں

امیر مینائی کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے خود اپنی بھی تعلی کے انداز حسب ذیل شعر میں خوب ہیں ۔

میں نے حفیظ دیکھی آنکھیں امیر کی ہیں
شاعر مری نظر میں جچتے ہیں ایسے ویسے

ایسا کہنا ان کا حق بھی تھا۔ میرے خیال میں حفیظ جونپوری کی بہت بڑی خوبی، اور شاید سب سے بڑی خوبی ان کی شوخ، ظریفانہ طنزیات میں ہے جس کا اظہار غزل کی زبان کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے ان کے دیوان دوم میں نظر آتا ہے۔ یہ چند اشعار بے تلاش نقل کرتا ہوں ۔

دنیا کے عیب جس میں چھپیں اے جناب شیخ
لائیں کہاں سے آپ سی ریش دراز ہم
مسجد تمام اہل ریا سے ہے بھر گئی
اب بت کدے میں جا کے پڑھیں گے نماز ہم

☆

اب شیخ دھن میں بادۂ کوثر کی مست ہے
جاتی ہے دل سے حرص مئے انگبیں کہاں

☆

مے کہاں سے ہو میسر درمیخانہ ہے بند
اب کئی روز سے قاضی کا لہو پیتے ہیں
میری چھوٹی ہوئی لٹ جاتی ہے مے خانے میں
اتنی رغبت سے کہاں آب وضو پیتے ہیں
بغیر وجہ حسینوں سے اجتناب نہیں
گرہ میں شیخ کے اب دولت شباب نہیں

☆

الٰہی کیا محافظ اب نہیں تو دین و ایماں کا
بتوں کی کلمہ گو ساری خدائی ہوتی جاتی ہے

☆

بنیں یہ بت خدا لیکن خدائی کر نہیں آتی
کہیں گے بس خدا لگتی کہ ایماں ہم بھی رکھتے ہیں

ان آخری دو شعروں پر تو آج کا امریکہ اور اسرائیل بھی یاد آجاتے ہیں۔ طنز کی خوبی اس وقت سوا ہوتی ہے جب اس کی معنویت ہر زمانے میں کچھ نہ کچھ پیدا ہوتی رہے۔

دیوان اول کے خمریہ شعروں میں شوخی اور سرمستی عمدہ ہے لیکن طنزیہ ابعاد نہیں ہیں۔ دیوان اول کے چند شعر دیکھیے ۔

سنبھل سکے گی نہ گٹھری گنہ کی محشر میں
کہ میرے ہاتھ میں بوتل شراب کی ہوگی

☆

جھلک ہے دخت رز کی یا ہے برق طور کا جلوہ
صدائے لن ترانی ہے کہ ہے آواز قلقل کی

حفیظ جونپوری کی دوسری بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ غزل میں بھی بیانیہ اور مسلسل اشعار نظم کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ تسلسل میں عام طور غزل کا زور کم ہو جاتا ہے کیونکہ ایسی صنف میں جس کی مرکزی خوبی ہی یہ ہو کہ اس کے شعر الگ الگ ہوتے ہیں، تسلسل کلام کے ساتھ زور کلام قائم کرنا بہت مشکل ہے۔ حفیظ کے کلام سے اس کی دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ زمانے میں اہل ہنر اور اہل علم کی قدر نہیں ہوتی، بلکہ زمانہ بے علموں اور بے ہنروں ہی کی قدر کرتا ہے اور ذی علم اور ذی کمال لوگوں کو ذلیل کرتا ہے۔ یہ مضمون اکثر برتا گیا ہے اور شاید مسعود سعد سلمان کا ایجاد کردہ ہے۔ مسعود کا شعر ہے ۔

آخر ایں روزگار ناقص دوست　　لکدے زد کمال را محکم

سترہویں صدی کے فارسی شعرا نے اس میں بڑے عمدہ پہلو پیدا کیے ہیں۔ ہمارے یہاں غالب نے لاجواب ندرت اور ڈرامائی تجاہل عارفانہ انداز اختیار کر کے بالکل نئی بات نکالی ۔

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

غالب کے برخلاف ذوق نے صرف قسمت کی ستم ظریفی کا مضمون پیدا کیا ہے ۔

قسمت ہی لاچار ہوں اے ذوق وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

اب اس موقعے پر حفیظ جونپوری کا قطعہ ملاحظہ کریں۔

بندش کا لطف خوبی مضموں کو دیکھیے
ہر بیت کہہ رہی ہے کہ نازک خیال ہو
لب چاٹتے عدو بھی ہیں ہنگام گفتگو
سحر البیان ہو طوطی شیریں مقال ہو
اگلے ہیں لعل منھ سے کہے شعر تر نہیں
کھولے کوئی دہن تو زباں اس کی لال ہو
تقریر میں بیان کی اللہ رے شستگی
حل ہو جو امر سخت اہم ہو محال ہو
یہ سب سہی حفیظ مگر بخت بد کے ہاتھ
میری طرح نہ مٹ کے کوئی پائمال ہو

غور کیجیے کہ مجموعی طور پر کلام کا زور اس قدر ہے کہ انفرادی طور پر مصرعوں اور شعروں کی باریکی نظر انداز ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اصل مضمون میں کچھ نہیں، صرف بخت بد کی شکایت اور اپنی پامالی کا رنج ہے، لیکن ہر شعر میں صناعی بھی لائق داد ہے۔ پہلے شعر میں ردیف کا صرف بہت خوب ہے کیونکہ ''ہو'' یہاں ''تم ہو'' کے معنی میں ہے اور ''نازک خیال'' سے لے کر ''محال ہو'' تک کا مضمون ''ہر بیت'' کا قول ہے، یعنی ہر بیت زبان حال سے یہ باتیں کہہ رہی ہے۔ آخری شعر مقولۂ شاعر ہے اور نہایت خوبی سے مکالمے کا رنگ قائم کرتا ہے۔ تمام اشعار کی انفرادی خوبیاں بیان کرنے میں وقت لگے گا لیکن میرا خیال ہے کلاسیکی شعر کے مزاج شناس کے لیے ان خوبیوں کو پہچاننا مشکل نہ ہوگا۔ پھر بھی یہ عرض کیے بغیر نہیں رہا جاتا کہ آخری تین شعروں میں ''لعل'' اور ''لال''، ''حل'' اور ''محال''، ''ہاتھ'' اور ''پائمال'' جیسی رعایتیں اور مناسبتیں ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔

''کہنے کی باتیں ہیں'' کو ردیف بنا کر حفیظ جونپوری نے کئی غزلیں کہی ہیں اور ہر غزل میں ردیف کو بہت خوبی سے نبھایا ہے۔ اس وقت جس غزل کا تذکرہ مقصود ہے اس میں اکیس شعر کا ایک قطعہ ہے جس پر عنوان بھی دے دیا ہے ''کہنے کی باتیں ہیں''۔ ان میں سے کچھ شعروں میں حالات حاضرہ کی روشنی میں اہل وطن اور خاص کر مسلمانوں کو نصیحتیں ہیں اور کچھ شعروں میں شعر وشاعری اور معاصر شاعرانہ منظر نامے پر اجمالی اور بہت پر لطف تبصرے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے۔

کوئی کہتا ہے ہم موجد ہیں اس مضمون و بندش کے
کوئی کہتا ہے اب باتیں نئی کہنے کی باتیں ہیں
کوئی کہتا ہے دیکھو نیچرل ہے شاعری اپنی
سخن میں اس سے بڑھ کر سادگی کہنے کی باتیں ہیں

کوئی کہتا ہے بن کر ایشیائی نظم کا دشمن
نہ پھیلے اب مذاق مغربی کہنے کی باتیں ہیں
ادھر پنجاب والے دھجیاں کیا کیا اڑاتے ہیں
زباں کا ان سے بڑھ کر مدعی کہنے کی باتیں ہیں
اسی کا کر رہے ہیں چند پٹنے والے بھی غوغا
رہیں ہوکر مقلد پوربی کہنے کی باتیں ہیں
ادھر یہ لکھنؤ والوں کا دعویٰ حق بجانب ہے
فقط مالک زباں کے دہلوی کہنے کی باتیں ہیں
متانت میں فصاحت میں لطافت میں بلاغت میں
بڑھے کوئی گھٹیں ہم لکھنوی کہنے کی باتیں ہیں

ہر شعر کی شگفتگی، بات میں تسلسل، ردیف کا نہایت چابک دستی سے نبھاؤ، یہ صفات حفیظ کے سوا ان کے کسی معاصر کی غزلوں میں یکجا نہیں ملتیں۔ اور یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان اشعار میں حفیظ جونپوری اپنے زمانے کے ادبی مسائل اور مباحث سے پوری طرح آشنا اور ان کے مبصر نظر آتے ہیں۔ دیوان اول میں بھی غزلوں کے اندر کچھ طویل قطعات ہیں اور بہت خوب ہیں، لیکن ان میں زیر نظر اشعار کی طرح کسی اہم مضمون کو نہیں نظم کیا گیا ہے۔

اپنے زمانے کے مزاج کے برخلاف حفیظ جونپوری نے مشکل زمینوں میں کثرت سے شعر کہے ہیں۔ اگرچہ ایک بار انھوں نے یہ بھی لکھا کہ اب مجھے اس انداز سخن سے نفرت ہے، لیکن ان کے دیوان دوم میں بھی ایسی غزلیں نظر آتی ہیں جن میں استادی کا پورا انداز ہے اور جن کی مشکل زمینوں میں بہت رواں اور شگفتہ شعروں کی کمی نہیں ہے۔ ''شراب میں پاؤں/ شباب میں پاؤں'' میں تو ایک ایسا شعر کہا ہے کہ اس کا جواب شاید کسی سے بھی ممکن نہ ہوگا۔

روا روی میں کچھ ایسی بہار ہستی ہے
شمیم گل کا بھی جمتا نہیں گلاب میں پاؤں

اسی طرح، ''سکندر آئینہ/ اٹھ کر آئینہ'' کی زمین میں ایک شعر غالب سے مضمون مستعار لے کر کہا ہے لیکن اس خوبی اور وسعت سے، کہ مضمون کو گویا اپنا لیا ہے۔

ذرے ذرے پر گماں گذرا دل گم گشتہ کا
دشت وحشت نے دکھایا ہر قدم پر آئینہ

دیوان اول میں بھی ''آئینہ'' ردیف میں اچھے شعر نکالے ہیں، مقطع خصوصاً بہت عمدہ ہے۔

دیکھیے قسمت مزے سے اپنے گھر بیٹھے حفیظ
لوٹتا ہے اس کے نظارے کی دولت آئینہ

مشکل زمینوں کے علاوہ لمبی ردیفوں میں بھی حفیظ نے اپنی قادرالکلامی کا لطف دکھایا ہے ؎

جوانی کی ہے آمد حسن کی ہر دم ترقی ہے
تری صورت ترا نقشہ ابھی کچھ ہے ابھی کچھ ہے

☆

ہونٹ پر جان ہے کیا مشکل ہے
مشکل آسان ہے کیا مشکل ہے
بے بلائے کہیں جانے کے نہیں
آپڑی آن ہے کیا مشکل ہے
حسن پر خلق مٹی جاتی ہے
جو ہے قربان ہے کیا مشکل ہے

☆

سنتے ہیں پیدا ہوا ہے غیر سے اب ارتباط
ہم تمھیں سے پوچھتے ہیں یہ خبر سچ ہے کہ جھوٹ

☆

سیر اس گلشن ہستی کی بھی ہے قابل دید
باندھ لیتا ہے یہاں اپنی ہوا ایک نہ ایک

حفیظ جونپوری نے کچھ قصیدے، سلام، منقبتیں، مثنویاں اور سہرے وغیرہ بھی کہے ہیں۔ ان میں بھی شگفتگی کچھ کم نہیں، لیکن غزل کے سوا ان کا دوسرا اصل میدان رباعی تھی۔ اس صنف میں ان کا زورِ کلام اور بے تکلف لہجہ پوری طرح نمایاں ہے۔ افسوس کہ انھوں نے رباعی کو صرف کبھی کبھی منھ کا مزہ ہی بدلنے کے لیے اختیار کیا۔

مجموعی حیثیت سے کلیات حفیظ جونپوری میں ہماری ملاقات ایک بہت طباع، باخبر، چونچال، بے حد خوشگو شاعر سے ہوتی ہے۔ ان کا کلام اپنے نامور ترین اور کچھ بزرگ معاصروں مثلاً اکبرالہ آبادی (۱۸۴۶ تا ۱۹۲۱)، شاد عظیم آبادی (۱۸۴۶ تا ۱۹۲۷) اور ریاض خیر آبادی (۱۸۵۳ تا ۱۹۳۳) کے درمیان کسی بھی طرح دبتا ہوا نہیں نظر آتا۔ امید ہے کہ ہمارے زمانے میں حفیظ کا نام اور کام زیر نظر کلیات کی بدولت گوشۂ خمول سے نکل سکے گا۔ خوشی کی بات ہے کہ یہ کلیات قومی کونسل برائے فروغ اردو کے زیر اہتمام شائع ہو رہا ہے۔ جناب طفیل انصاری جونپوری جنھوں نے اس ڈوبی ہوئی اسامی کو باہر نکالا اور پار لگایا، ہمارے شکریے کے مستحق ہیں۔ ●●

انتخاب کلام حفیظ جونپوری

کچھ ٹھکانہ ہے دل کی وسعت کا
ایک میدان ہے قیامت کا

دل میں جو داغ ہے محبت کا
ہے وہ ایک پھول باغ جنت کا

دل کا روگ آنکھ کی ہے بیماری
دیکھ لینا بھی اچھی صورت کا

جسم سے جان کی جدائی ہے
ساتھ چھٹتا ہے ایک مدت کا

ہر گھڑی اس کا شکر کرتا ہوں
خوب پہلو ملا شکایت کا

ملتی جلتی ہے اس کے کوچے سے
مختصر وصف ہے یہ جنت کا

سرد کر دے ہزار دوزخ کو
ایک چھینٹا سحاب رحمت کا

اک نہ اک روز رنگ لائے گا
خون کرنا ہماری حسرت کا

تہہ کر اپنی نصیحت اے ناصح
کھیل ہے روکنا طبیعت کا

کیوں جلے ذکر حور سے وہ حسیں
رشک حصہ ہے میری قسمت کا

کہہ گئے ہیں کبھی ملیں گے ہم
یہ تو وعدہ ہوا قیامت کا

اک زباں سے ادا ہو کیا ممکن
شکر اس بے شمار نعمت کا

کام وہ کر کہ نام رہ جائے
زندگی ہے نشان تربت کا

آدمیّت حفیظ پر ہے ختم
ایک پتلا ہے وہ مروت کا

ایسے کو کیا پلائے گا پیر مغاں شراب
توبہ کروں کہاں لب زاہد کہاں شراب

میخانۂ جہاں میں یہ رندوں کی ہے دعا
عمر رواں سے بھی ہو زیادہ رواں شراب

توبہ کا توڑنا بھی ہوا ضعف سے محال
پچھتا رہا ہوں چھوڑ کے میں ناتواں شراب

ڈر ہے حجاب دور نہ ہو جائے اس لیے
پینا نہیں ہے وصل میں وہ بدگماں شراب

وہ مست ہوں کہ آئے نکیرین قبر میں
کوثر کی لے کے میرے لیے ارمغان شراب

میخانے میں ہے قلقل مینا کی یہ صدا
یا خوف محتسب سے ہے گرم فغاں شراب

اس مست کی چین جبیں یاد آ گئی
لینے لگی جگر میں مرے چٹکیاں شراب

کیا ایک چلو پانی کو ترسا رہا ہے تو
دیتا نہیں ہے کیوں مجھے پیر مغاں شراب

اچھی کہی ملے گی شراب طہور کل
ترسو جناب شیخ کہاں تم کہاں شراب

اس شش جہت میں روز ہمیں چاہیے حفیظ
معشوق جام شیشہ سبو بوستاں شراب

افسردگیٔ دل سے یہ رنگ ہے سخن میں
یعنی خزاں رسیدہ کچھ پھول ہیں چمن میں

غربت میں بھی رہے ہم یاروں کی انجمن میں
یاد وطن نے رکھا اکثر ہمیں وطن میں

کیا سانس کا بھروسا پھر آئے یا نہ آئے
کب تک جلے گی آخر یہ شمع انجمن میں

لاکھوں میں ایک نکلی وضع جنوں بھی اپنی
اب بھی رہے نہ دب کر ہم ان سے بانکپن میں

شاید کچھ امن پاؤں ہاتھوں سے آسماں کے
خاک اس گلی کی لا کر ملنا مرے کفن میں

گو پیر زن ہے مخبر باعث تو ہے یہ آخر
آلودہ دست شیریں ہے خون کوہکن میں

ہم میکشوں کو پی کر یہ انفعال آیا
رعشہ پڑا ہوا ہے ایک ایک عضو تن میں

خانہ خرابی اپنی یاد آئی جی بھر آیا
اجڑا ہوا جو دیکھا اک آشیاں چمن میں

وہ دل میں اور دل ہے سو حسرتوں کا مسکن
خلوت میں انجمن ہے خلوت ہے انجمن میں

شاعر حفیظ تم سے کامل بہت ہیں لیکن
کہتے ہیں درد ایسا پیدا کہاں سخن میں

دنیا میری نگاہ میں صحرائے یاس ہے
جس دن سے جی اداس ہے عالم اداس ہے

نالوں کو بھی کسی کی نزاکت کا پاس ہے
اے صبر المدد فقط اب تیری آس ہے

گھیرے ہے مجھ کو نزع میں اک دوسرا خیال
وہ جانتے ہیں موت سے اس کو ہراس ہے

شکوؤں کا یہ جواب ہے اچھا یوں ہی سہی
ہم کو قسم کا پاس نہ وعدے کا پاس ہے

چھایا ہے بزم میں مری افسردگی کا رنگ
کہتے ہیں لوگ آج کی صحبت اداس ہے

کیوں کر ہو ختم لذت بیداد کا بیان
آخر میرے دہن میں زبان سپاس ہے

اس بزم میں ہزار اداؤں کا سامنا
لے دے کے ایک دل ہے یہاں اپنے پاس ہے

آیا جو میں تو بیٹھو نہ منھ پھیر کر ادھر
دیکھو ادھر تمھیں سے مری التماس ہے

بس مختصر یہ ہے مری حسرت کی داستاں
جب تک کہ سانس ہے ترے ملنے کی آس ہے

اس نظم کو حفیظ تغزل سے بحث کیا
تیرے کلام میں تو فقط درد و یاس ہے

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی
اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے

دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر
رات کو چادر مہتاب تنی ہوتی ہے

تم بچھڑتے ہو جو اب کرب نہ ہو وہ کم ہے
دم نکلتا ہے تو اعضا شکنی ہوتی ہے

زندہ درگور ہم ایسے جو ہیں مرنے والے
جیتے جی ان کے گلے میں کفنی ہوتی ہے

نہ بڑھے بات اگر کھل کے کریں وہ باتیں
باعث طول سخن کم سخنی ہوتی ہے

ہجر میں زہر ہے ساغر کا لگانا منھ سے
مے کی جو بوند ہے ہیرے کی کنی ہوتی ہے

ہوک اٹھتی ہے اگر ضبط فغاں کرتا ہوں
سانس رکتی ہے تو برچھی کی انی ہوتی ہے

عکس کی ان پر نظر آئینے پر ان کی نگاہ
دو کماں داروں میں ناوک فگنی ہوتی ہے

پی لو دو گھونٹ کہ ساقی کی رہے بات حفیظ
صاف انکار میں خاطر شکنی ہوتی ہے

یوں تو کوئی بھی مرے دل کا نہ ارماں نکلا
پوچھتے تم ہو باصرار تو ہاں ہاں نکلا

آستیں نکلی نہ داماں نہ گریباں نکلا
میری وحشت کا تو کچھ اور ہی ساماں نکلا

کس کی تقدیر کھلی کس کا یہ ارماں نکلا
کشمکش میں تھی کہاں رات جو داماں نکلا

واہ کیا چیز میرا خانۂ ویراں نکلا
ہو کے برباد بھی مجنوں کا بیاباں نکلا

میرے ستار مرا حشر میں پردہ رکھنا
گڑ ہی جاؤں گا اگر قبر سے عریاں نکلا

سیر نیرنگ جہاں دل میں نظر آتی ہے
یہ وہ غنچہ ہے جو ہم رنگ گلستاں نکلا

کس کے قدموں سے لپٹنے کو اڑی خاک مری
کون ہو کر طرف گور غریباں نکلا

اہل دنیا کو کہاں حشر میں بھی صبر و سکوں
آج کے دن بھی یہ مجموعہ پریشاں نکلا

ہم نے ابرو کی مہ نو سے اگر دی تشبیہ
آپ کے میان سے کیوں خنجر برّاں نکلا

مغتنم اہل سخن میں ہے تری ذات حفیظ
اپنے انداز کا تو ایک غزل خواں نکلا

دیکھنا اور تکلم سے وہ قاصر ہونا
وائے بیمار کا اس حال میں آخر ہونا

نالے بے سود سہی تازہ مصیبت تو یہ ہے
ضبط پر بھی نظر آتا نہیں قادر ہونا

ہم سے اتنا پئے سجدہ نہ کر اصرار اے بت
اہل اسلام کا اچھا نہیں کافر ہونا

منزل گور کی سختی تو رہی ایک طرف
لاکھ آلام کا باعث ہے مسافر ہونا

اہل دل جلوہ ترا دیکھ چکے حشر کے دن
ایسے منظر کا کچھ آسان ہے ناظر ہونا

کہہ رہی ہے ترے دامان کرم کی وسعت
کم سے کم میرے گناہوں کا ہی وافر ہونا

دے گا کیا داد شجاعت کوئی پیر فرتوت
کام سب کا ہے حبیب ابن مظاہر ہونا

یوں تو قیدیں ہیں بہت میکدے جانے کے لیے
شرط اول ہے مگر طبیب وطاہر ہونا

یہ کھچاوٹ یہ لگاوٹ بھی ہے اک امر عجیب
کہیں سو پردے میں چھپنا کہیں ظاہر ہونا

کیوں نہ دیکھیں نگہ کم سے مجھے لوگ حفیظ
اک بڑ عیب ہے اس دور میں شاعر ہونا

بیٹھے ہیں اس کی رہ گذر میں
دنیا اب ہیچ ہے نظر میں

شوخی سے جو رہ سکے نہ گھر میں
ٹھہرے گا کیا مری نظر میں

کہتی ہے یہ ان سے خود نمائی
رکھ لیجیے آئینہ نظر میں

ارمان کے ساتھ دل میں آئے
تنہا نہ ملے کبھی وہ گھر میں

ہستی میں عدم سے آ پھنسا ہوں
کٹتی ہے زندگی سفر میں

صبح شب وصل کہہ رہے ہیں
کیا ہوگئی شکل رات بھر میں

اب آنکھ میں کیا کوئی سمائے
تم تو ہو بسے ہوئے نظر میں

تھک تھک کے سو گئی ہیں آخر
آہیں مری دامن اثر میں

چٹکی پھر تیری یاد نے لی
پھر ٹیس اٹھی دل و جگر میں

کچھ عیش حفیظ کا نہ پوچھو
رہتے ہیں محفل ظفر میں

ڈگیں گے لاکھ جگر نشۂ شراب میں پاؤں
ٹھکانے پڑ نہیں سکتے کبھی شباب میں پاؤں

نہ ضد سے شیشۂ و ساغر کو محتسب ٹھکرا
خدا کو مان نہ کر مبتلا عذاب میں پاؤں

ہزار بار کی روندی ہے میکدے کی گلی
کچھ آج ہی نہیں رکھا رہ ثواب میں پاؤں

کریں جو عالم رویا میں وہ قدم رنجہ
لگائیں اٹھ کے ہم آنکھوں سے عین خواب میں پاؤں

ہمیں دکھا کے جو آئینہ اس نے ٹھکرایا
غرض یہ ہے کہ پھرے دیدۂ پرآب میں پاؤں

لیے ہے مہر کو آغوش میں ہلال اپنے
کہ اس حسین کا ہے حلقۂ رکاب میں پاؤں

چھڑا کے ہاتھ سے دامن جو وہ بگڑ کے چلے
جھپٹ کے تھام لیا ہم نے اضطراب میں پاؤں

روا روی میں کچھ ایسی بہار ہستی ہے
شمیم گل کا بھی جمتا نہیں گلاب میں پاؤں

حفیظ خاطر صفدر سے کہہ رہا ہوں غزل
کوئی زمین ہے ورنہ یہ آفتاب میں پاؤں

صفدر مرزاپوری

مطلب ہے ایک لاکھوں انداز گفتگو کے
اظہار نو بہ نو ہیں دو حرف آرزو کے

عالم ہے شام کا کچھ کیفیت سحر کچھ
آ کر چمن میں دیکھو نیرنگ رنگ و بو کے

لے دے کے رہ گیا ہے سامان غم یہ باقی
پہلو میں دل جگر اب دو قطرے ہیں لہو کے

زاہد فرشتہ بن تو دنیا سے ہاتھ دھو کر
ہم پاک مشربوں کو چھینٹے نہ دے وضو کے

اس قول اس قسم پر جب مجھ سے پھر گئے یوں
کہنے کی ہیں یہ باتیں تم ہو چکے عدو کے

اے محتسب جو ٹوٹا مینا تو کیا نہ ہوگا
کمبخت بحث کب تک ساغر ہی دیکھ چھو کے

اظہار شوق دل کا موقع ملے تو پھر کیا
دفتر بھرے پڑے ہیں ارمان و آرزو کے

دل پر وہ ہاتھ رکھنا لطف ستم اثر تھا
زخم جگر یہ ابھرا ٹانکے نہ تھے رفو کے

گھٹنا حفیظ اب تو بڑھنا بھی عمر کا ہے
جب جا چکی جوانی پھر دن کہاں نمو کے

کبھی جو گور غریباں میں آ نکلتی ہے
ہماری خاک سے بچ کر صبا نکلتی ہے

قضا اب آئے گی کس بھیس میں خدا جانے
وہاں تو روز نئی اک ادا نکلتی ہے

کسی کو دیکھ کے آنکھیں چراتے ہیں احباب
کسی کو دیکھ کے منھ سے دعا نکلتی ہے

جگر کی پھانس ہے کمبخت دل کی حسرت بھی
نکالنے سے کہیں یہ بلا نکلتی ہے

ملے جو حشر میں پہلے ہی مجھ کو دی دھمکی
یہ دیکھنا ہے کہ کس کی خطا نکلتی ہے

تمھاری چال سے کچھ دب کے فتنے حشر کے ہیں
تمھارے قد سے قیامت ذرا نکلتی ہے

کل آ کے ملنے کی تقریب دل کا لینا تھا
اب آج وجہ ملاقات کیا نکلتی ہے

خدا بھی تو نہیں سنتا شب فراق افسوس
جو منھ سے پچھلے پہر کو دعا نکلتی ہے

یہاں تو دم ہے لبوں پر وہاں یہ ضد ہے حفیظ
کچھ اور صبر کرو جان کیا نکلتی ہے

تاثرات

ہم ان تمام لوگوں کا شکریہ ادا کرتے ہیں جنھوں نے ''اثبات'' کے گذشتہ دونوں شماروں پر اپنی بے لاگ رائے سے نوازا۔ ان لوگوں کا بھی شکریہ ہم پر واجب ہے جنھوں نے ہم سے فون پر رابطہ قائم کیا اور اپنی نیک خواہشات کا اظہار کیا لیکن ہم ان سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ اپنی رائے اگر تحریری شکل میں بھی ارسال کر دیا کریں تو یہ ہمارے ریکارڈ کا حصہ ہو جائے گی۔

ہم ان مقتدر و معتبر اہل قلم کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہیں گے جنھوں نے گذشتہ دونوں شماروں کی اعزازی کاپیوں کے حصول کے باوجود اس کی رسید سے بھی نوازنا ضروری نہیں سمجھا۔ ہم یہ بات شکایتاً نہیں بلکہ اصولاً کر رہے ہیں کہ کسی رسالے کا مدیر اگر کسی قلم کار کو اعزازی کاپی ارسال کرتا ہے تو کم سے کم اس کی رائے کی توقع ضرور رکھتا ہے۔ اگر مدیر کی یہ توقع پوری نہیں ہوتی تو پھر اعزازی کاپیاں ارسال کرنے کا اس کے پاس کوئی جواز بھی نہیں باقی رہتا۔ امید ہے ہمارے صاحب الرائے حضرات اس متعلق بھی سوچیں گے۔

ا۔ن۔

وارث کرمانی

دیوا شریف، بارہ بنکی

''اثبات'' کے دونوں شمارے مل گئے۔ پہلے ہی شمارے سے اندازہ ہو گیا کہ یہ ''شب خون'' کا جانشین ہے۔ زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں، 'عقلنداں را اشارہ کافی است'۔

فاروقی صاحب کی ایک درجن غزلیں اہل دل کا کلیجا پھاڑ دینے والی ہیں۔ اپنے دوستوں کے ساتھ انھوں نے بڑا ظلم کیا۔ کئی دن تک تو اپنی رفیقۂ حیات کی جدائی پھر سے یاد آنے لگی اور اب فاروقی کی تنہائی اور بے بسی بُری طرح ستا رہی ہے۔ ادب کا بہادر صف شکن جو عاشقانہ غزلوں کو اپنے دروازے سے نکال دیتا تھا، آج اپنی غزلوں میں بلک بلک کر رو رہا ہے۔ میں ان سے عاشقانہ غزلوں کے اخراج پر اکثر احتجاج کیا کرتا تھا مگر وہ نہیں مانتے تھے۔ ان سے کوئی کہتا:

اسی باعث تو قتل عاشقاں سے منع کرتے تھے
اکیلے پھر رہے ہو یوسف بے کارواں ہو کر (وزیر لکھنوی)

اور ستم یہ کہ مجھے وہ ملتے بھی کہیں نہیں ہیں جو ان کے آنسو پوچھ سکوں۔ شہر و باغ و صحرا ہر جگہ ڈھونڈ لیا۔

پہلے شمارے میں امین اشرف کی غزلیں ممتاز ہیں، اس لیے کہ ان کی غزل کلاسیکی روایتوں کو مردود اور بوسیدہ سمجھنے والوں کو جواب دے رہی ہے کہ دیکھو جدیدیت اور تازگی فارسی آمیز تلمیحات و فصاحت بیاں کے ساتھ کس طرح جدید غزل، شعر کو اوج کمال پر پہنچا سکتی ہے۔

فضیل جعفری کا اختر الایمان پر مضمون ہلکا اور سرسری انداز میں لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں فضیل جعفری جیسا سخن شناس مجھے کہیں نظر نہیں آیا لیکن انھوں نے مضمون کے ہلکے پن کی وضاحت کر دی ہے مگر بقول فراق 'پھر بھی'۔

محاسبہ البتہ خوب ہے۔ ظفر اقبال صاحب نثر زیادہ نہیں لکھتے۔ سبھی انھیں بڑے شاعر کی حیثیت سے جانتے ہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ان کی نثر اور تنقید دونوں شاعری سے کم درجہ نہیں رکھتی۔ غزل میں تو اکثر وہ اپنی مٹی پلید کر دیتے ہیں جیسے امین اشرف کے بعد ان کی غزلیں دوسرے شمارے میں چھپی پڑھ کر کچھ سمجھ میں نہیں آیا۔ آپ کے پُر مغز اداریوں کے بارے میں پھر کبھی۔ ●●

شمیم حنفی

نئی دھلی

نقش ثانی ہر لحاظ سے بہتر ہے۔ مضامین اور اشعار کا انتخاب اچھا ہے۔ اگر نئے مضامین دستیاب نہ ہوں تو پرانے مطبوعہ مضامین بھی کبھی کبھار چھاپنے میں کوئی مضائقہ نہیں لیکن کوشش یہی رہنی چاہیے کہ نئے پرانے اچھے لکھنے والے آپ کی طرف متوجہ ہوں۔ کوشش یہ بھی ہونی چاہیے کہ رسالہ ذاتیات کی سطح سے بلند ہو۔ گھٹیا ذہن اور مقاصد رکھنے والے، تصورات سے زیادہ اسی میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ اردو میں یہ

صورت حال تشویش ناک حد تک پہنچ چکی ہے۔ دعا ہے کہ آپ کا رسالہ ایسے کسی پھیر میں نہ پڑے۔ میں شکر گزار ہوں کہ آپ نے اس تحفے سے مجھے سرفراز کیا۔ رسالے کا حلیہ، ترتیب، ان سب سے خوش سلیقگی کا اظہار ہوتا ہے۔

اجرا کی جو رپورٹ آپ نے شائع کی ہے، وہ تو بہت صاف ستھری زبان و بیان کے ساتھ سامنے آئی ہے، پھر آپ کی طرف سے معذرت غیر ضروری تھی۔ ●●

ڈاکٹر سید امین اشرف

علی گڈھ

کلچر کا مفہوم، کسی عقیدے سے وابستگی اور مذہب کی افادیت و ضرورت پر آپ کی پیشکش، آپ کے وسیع مطالعہ کی غماز ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ کوئی 'اللہ' کہتا ہو یا نماز پڑھتا ہو تو اس کا تعلق جماعت اسلامی یا تبلیغی جماعت سے ہے۔ آپ نے ادب کو کلچر، عقیدے اور مذہب کی روشنی میں سمجھنے سمجھانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ سر دست میں ایک خوشگوار حیرت کی گرفت میں ہوں۔ عالمی ادب کے حوالے سے جو نتائج آپ نے اخذ کیے ہیں، وہ برمحل ہیں۔ اپنے موقف کی وضاحت کے لیے آپ کی ہر دلیل بغایت درجہ Cogent ہے۔ ایک صاف ذہن آپ کی ہر دلیل سے متفق نظر آئے گا۔

بلا شبہ تسلیمہ نسرین اور سلمان رشدی ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔ تحریر سے واضح ہے کہ What they are and where they stand۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان پر اظہار خیال کرتے ہوئے آپ نے تہذیب و متانت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ اداریہ خباثت سے پاک ہے۔ ●●

کرامت علی کرامت

کٹک، اڑیسہ

جدید شاعری کے تعلق سے میرا کہنا یہ ہے کہ اسے جدید انسان کی کلیت (Totality) کی ترجمان ہونا چاہیے، نہ کہ اپنے آپ کو مایوسی، بے یقینی، محزونی کے تنگ حصار میں مسدود و محصور کر لے۔ میرے رسالہ ''شاخسار'' کا موقف یہی رہا تھا کہ جدید شاعری کو جدید انسان کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی عکاسی کرنی چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے اسی بات پر مجھے اختلاف رہا۔ گذشتہ صدی کی ساتویں دہائی میں ایک ہوا چل رہی تھی جس سے ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کے شعرا متاثر تھے، وہ ہے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی تنقید اور شاعری دونوں کا اثر۔ خصوصاً وہ لوگ، جو انگریزی ادب سے لیس ہو کر اردو میں داخل ہوئے تھے (مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی، فضیل جعفری، وارث علوی وغیرہ) ان لوگوں کا انگریزی ادب کی نئی لہروں سے متاثر ہونا فطری بھی تھا لیکن میں اُڑیا کی جدیدیت سے متاثر تھا۔ اردو میں جدیدیت کی تحریک (حسن عسکری، محمود ایاز اور شمس الرحمٰن فاروقی سے ہوتے ہوئے) ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر

ابھری، جب کہ اُڑیا اور بنگلہ میں ایسی بات نہیں تھی۔ اُڑیا اور بنگلہ میں وہی لوگ جدیدیت کے بانی اور قائد تھے جو کسی زمانے میں ترقی پسند شاعری کر رہے تھے۔ اس طرح کے اشعار جو ''شاخسار'' میں چھپ رہے تھے، غالباً ''شب خون'' میں کبھی نہیں چھپے:

حیات پیاس کا صحرا بنے تو پھر اس میں
کچھ آرزو کے چمکتے سراب بھی رکھ دو — (خورشید احمد جامی)

اب نظر آتا ہے غم بھی خندہ زیر لب مجھے
آ گیا ہے رفتہ رفتہ زندگی کا ڈھب مجھے — (عمیق حنفی)

مرے لہو میں ہیں خوابیدہ ابر و باد حیات
مجھے نہ درد کے طوفانو یوں ملول کرو — (حسن نعیم)

دریا ہو یا پہاڑ ہو ٹکرانا چاہیے
جب تک نہ سانس ٹوٹے جیے جانا چاہیے — (ندا فاضلی)

آنکھیں خلا کی دھند سے آگے کریں سفر
اک نور کی لکیر افق پر نظر تو آئے — (شہریار)

مزے کی بات یہ ہے کہ ''شاخسار'' کے یہ لکھنے والے کوئی دوسرے لکھنے والے نہیں تھے، بلکہ وہی لوگ تھے جو ''شب خون'' میں بھی لکھ رہے تھے۔ حالات کی ناسازگاری کی وجہ سے ''شاخسار'' تعطل کا شکار ہو گیا اور اردو کے جدید شاعروں نے یک رخا رویہ اختیار کیا۔ وہ مثبت رجحان جو جدیدیت کے اندر ابھر رہا تھا، ایسا دب کر رہ گیا کہ لوگوں نے (بلکہ اردو کے بیشتر پروفیسروں اور ریسرچ اسکالروں نے) بھلا دیا کہ کسی زمانے میں اس Current کے ساتھ Counter Current بھی چل رہا تھا جس کو آل احمد سرور، احتشام حسین، ابن فرید، اسلوب احمد انصاری، خواجہ احمد فاروقی، علی جواد زیدی، عنوان چشتی، محمد انصار اللہ نظر، مظہر امام، نور الحسن ہاشمی، وارث کرمانی جیسے بلند پایہ نقادوں کی ہمت افزائی اور سرپرستی حاصل تھی۔

آپ جیسے کھلے ذہن کے ادیب و صحافی کا یہ فرض بنتا ہے کہ تاریخ ادب کی اس ٹوٹی ہوئی کڑی کی بازیافت کرنے اور اسے پھر سے جوڑنے کی سعی کریں۔ امید ہے کہ آپ مجھ سے ضرور متفق ہوں گے۔ اگر آپ یہ کام نہیں کریں گے تو مجھے یقین ہے کہ اللہ کا کوئی نہ کوئی بندہ ضرور نکلے گا جو یہ کارنامہ انجام دے گا۔ ●●

رؤف خیر

حیدر آباد

شمس الرحمٰن فارقی صاحب کے دکھ کا اندازہ ان رثائی تخلیقات سے ہوتا ہے جو ایک شخص کے تصور سے عبارت ہیں۔ اول تو ایک غم کی زیریں لہر ان کو گھیرے ہوئے ہے، پھر ضروری نہیں کہ اتنے غم میں بھی وہ قافیہ و ردیف اور بحر و وزن کا پورا پورا خیال بھی رکھیں۔ یہ کوئی روایتی مرثیے تو ہیں نہیں جن میں ایک روایتی

غم کو جدید پیرائے دے کر رونے رلانے کے سامان کیے جاتے ہیں۔ فاروقی صاحب کی تخلیقات غزل کے فارم میں ہیں اور بعض مصرعے ان کی علمیت کے غماز ہو گئے ہیں اور ہمیں رونا یوں آتا ہے کہ یہ ہماری علمیت پر سوالیہ نشان لگانے لگتے ہیں، جیسے

کہتے ہیں دق باب یاراں سے ہر در کھل جاتا ہے
تو صبح و مسا میں دق باب گور بھی سو سو بار کروں

لغت میں دق کے معنی کوٹنا، آٹا کرنا دیے گئے ہیں۔ اور یہ اشعار ؎

افعی موت کا تھا تہ زندگی مکاں
خالی میں زہر سے یہ خم مل نہ کرسکا
جو بھیجتا یہ نالہ غم کس کو بھیجتا
میں حرف درد اپنا ترسل نہ کرسکا
حرف و نفس تمھارا سمجھتا تھا سایہ میں
سایہ مگر وہ مجھ پہ تظلل نہ کرسکا

ان غریب قوافی کی وجہ سے شعری تاثیر کم لگتی ہے۔ بعض مصرعے غیر شاعرانہ لگتے ہیں، جیسے ''یہ مناسب ہے کہ جو میں زندہ ہوں مردہ سا بیمار رہوں''۔ معاف کرنا، یہاں فاروقی صاحب پر تنقید مقصد نہیں۔ وہ تو دکھ میں گرفتار ہیں۔ اس دکھ میں بھی اتنا کچھ خیال رکھا، وہ بھی بہت غنیمت ہے۔

ٹیگور کے سلسلے میں لوکاش کا ریمارک کہ ''ٹیگور ہندوستانی حریت پسندوں کے خلاف اپنی حقارت کو عالم گیر انسانیت کے عمیق فلسفے کے پردے میں چھپانے کی کوشش کرتا ہے'' پورے مضمون کا نچوڑ ہے۔ فضیل جعفری نے گویا ''یادیں'' کی شرح کی ہے۔ تنقید کے سلسلے میں تینوں مقالے پُر مغز ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے ''اواخر صدی میں تنقید میں غور و خوض'' کے سلسلے میں وہی علمی انداز اختیار کیا ہے جو ان کی پہچان ہے۔ انھوں نے ایک جگہ قوسین میں لکھا ہے کہ اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم و بیش یکساں ہیں... کیا ہم فاروقی صاحب سے اتفاق کر سکتے ہیں؟

ظفر اقبال کے دونوں مضامین ''کچھ اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں'' اور ''ناصر کاظمی کی شاعری'' اچھے ہیں۔ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، مدلل لکھا ہے۔ میں یہ مضامین یہاں ایک روزنامے ''منصف'' کے لیے دے رہا ہوں۔ اول اول شمس الرحمٰن فاروقی نے ناصر کاظمی کو فراق کی کاپی کہہ کر یکسر نظر انداز کیا تھا، پھر انھوں نے ناصر کاظمی کو فراق سے بڑا شاعر ثابت کرنا چاہا۔ اب صورت حال ظفر اقبال نے کچھ اور پیش کی ہے۔ ظفر اقبال کا یہ جملہ اردو پر احسان جتاتا ہے کہ گویا بیٹے ماں پر احسان جتانے لگے ''میں یہ بات دعوے سے کہتا ہوں اور یہ ریکارڈ کی بات ہے کہ اردو کو زبان تو پنجابیوں نے بنایا ورنہ وہ ایک بولی ہی رہ جاتی جو کہ وہ تھی''۔

پریم چند قومی یک جہتی کی خاطر اردو کو قربان کرنے پر تُلے ہوئے تھے۔ محمد مثنٰی رضوی نے پریم

چند کے ناولوں اور افسانوں کے حوالے سے یہ ثابت کیا تھا کہ ان کی تخلیقات میں جہاں کہیں ظالم کردار (ویلن) پیش کیے گئے ہیں، وہ مسلمان رہے ہیں۔ گویا پریم چند زہر پھیلا رہے تھے۔ ابھی حال ہی میں راجندر سنگھ بیدی کی کہانیوں کے سلسلے میں یہی کچھ تحقیق ناوک صاحب نے پیش کی ہے۔ مختصر یہ کہ آپ نے ''اثبات'' میں بعض اہم منفی پہلو بھی پیش کیے ہیں جو ثبات اثبات کے لیے ضروری بھی ہیں۔ ●●

[**نوٹ**: رؤف خیر صاحب کا یہ خط اس وقت موصول ہوا تھا جب دوسرا شمارہ پریس میں جا چکا تھا ورنہ اسی شمارے میں شریک کر لیا جاتا۔ انھیں میں نے فون پر یہ بتا بھی دیا تھا۔ لیکن بعد میں جب میں نے غور سے اس خط کو پڑھا تو محسوس ہوا کہ مکتوب نگار نے فاروقی کی غزلوں پر جو تبصرے کیے ہیں، وہ وضاحت طلب ہیں، کیوں کہ ''عروض، آہنگ اور بیان'' جیسی کتاب لکھنے والے شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلوں پر رؤف خیر کی گرفت سنگین ہے۔ میری فن عروض سے کوئی خاص واقفیت نہیں ہے اور فاروقی ان دنوں امریکہ گئے ہوئے تھے۔ لہٰذا میں نے ڈاکٹر احمد محفوظ (دہلی) سے رابطہ قائم کیا اور ان سے مذکورہ اعتراضات پر اپنی رائے دینے کی درخواست کی۔ ڈاکٹر احمد محفوظ نے رؤف خیر کے اعتراضات کے جواب میں جو تحریر ارسال کی، وہ من و عن قارئین کی خدمت میں پیش ہے: مدیر]

ڈاکٹر احمد محفوظ

نئی دھلی

''اثبات'' کے پہلے شمارے کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے جناب رؤف خیر نے مدیر ''اثبات'' جناب اشعر نجمی کو جو خط لکھا' اس میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی کی ان منظومات پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے جو انھوں نے اپنی اہلیہ مرحومہ جمیلہ فاروقی کی رحلت پر تخلیق کی ہیں۔ رؤف خیر صاحب نے فاروقی صاحب اور ان کی مذکورہ تخلیقات کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ایک طرف تو مراسلہ نگار کے تعصّبات و تحفظات پر دال ہیں تو دوسری طرف ایسے بے بنیاد اور گمراہ کن خیالات پر مبنی ہیں جو شعر و ادب کی حقیقی تفہیم میں حارج ہوتے ہیں۔ غالباً انھیں باتوں کے پیش نظر مدیر ''اثبات'' جناب اشعر نجمی نے مجھ سے فرمائش کی کہ میں جناب رؤف خیر کے تاثرات کے بارے میں اظہار خیال کروں۔

رؤف خیر صاحب لکھتے ہیں کہ ''شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے دکھ کا اندازہ ان رثائی تخلیقات سے ہوتا ہے جو ایک شخص کے تصور سے عبارت ہیں۔'' اس بات میں کوئی شک نہیں اور سچ پوچھیے تو ان اشعار کے بارے میں یہ خیال ہر اس شخص کا ہے جو فاروقی صاحب کی ذاتی زندگی اور حالات سے ذرا بھی واقف ہے۔ البتہ مراسلہ نگار اگلے ہی جملے میں ایسی بات کہتے ہیں جس سے متبادر ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں فاروقی صاحب نے ان اشعار کی تخلیق میں کلام کی بنیادی شرائط کا خیال نہیں رکھا۔ مراسلہ نگار کہتے ہیں کہ

''اول تو ایک غم کی زیریں لہران (شمس الرحمٰن فاروقی) کو گھیرے ہوئے ہے' پھر ضروری نہیں کہ اتنے غم میں بھی وہ قافیہ وردیف اور بحر و وزن کا پورا پورا خیال بھی رکھیں۔'' رؤف خیر صاحب نے یہ جملہ اتنی ہوشیاری سے لکھا ہے کہ حتمی طور پر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ واقعی ان کی مراد کیا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ موصوف نے نیک نیتی سے بات نہیں کہی۔ اس جملے سے جو معنی نکلتے ہیں' ان میں جہاں ایک پہلو یہ ہے کہ ان منظومات میں قافیہ و ردیف اور بحر و وزن کا پوری طرح خیال نہیں رکھا گیا' دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ جب غم و رنج میں ڈوبے ہوئے خیالات دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں تو کیا ضروری ہے کہ ان کے منظوم بیان میں شعر کے بنیادی تقاضوں کا پورا پورا لحاظ بھی کیا جائے۔ یہ نکتہ شعر گوئی کے تمام اصولوں کی نفی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، اور اس الزام کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ فاروقی نے غم سے مغلوب ہو کر اول جلول جو لکھا ہے اسے ''ایک شخص کے تصور سے'' کا نام دے دیا ہے۔ معنی کے اس پہلو کا جواز قائم کرنے کے لیے مراسلہ نگار اگلے جملے میں یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ ''یہ کوئی روایتی مرثیے تو ہیں نہیں جن میں ایک روایتی غم کو جدید پیرائے دے کر رونے رلانے کے سامان کیے جاتے ہیں۔'' رؤف خیر صاحب کی خدمت میں، میں یہ عرض کروں گا کہ فاروقی صاحب نہ صرف جدید عہد کے اعلی پائے کے شاعر ہیں بلکہ وہ غیر معمولی خلاق ذہن کے مالک بھی ہیں۔ معنی اور بیان اور نزاکت فن کے تمام محاسن سے آراستہ یہ تخلیقات دراصل اس محبوب ہستی کے لیے فاروقی صاحب کا خراج عقیدت ہے جو نصف صدی سے زیادہ عرصے تک شریک سفر حیات رہیں اور جو ان کی زندگی پر ہر طرح اثر انداز ہوئیں اور پھر دردانگیز حالات میں ہمیشہ کے لیے ان سے جدا ہو گئیں۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں کسی اعلیٰ درجے کے شاعر کا اس سے زیادہ مناسب اور بہتر خراج عقیدت اور کیا ہوسکتا ہے کہ فن کی پوری پابندی بھی ہو اور جذبات کا پورا اظہار بھی ہو۔

جہاں تک قافیہ وردیف اور بحر و وزن کے پورا پورا خیال رکھنے کی بات ہے تو خدا معلوم خیر صاحب کو یہ شک کیوں ہوا کہ ان بارہ غزلوں کے ایک سو آٹھ اشعار میں ان باتوں کا پورا پورا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ ان غزلوں میں پانچ تو اس بحر میں کہی گئی ہیں جسے میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے اور خود فاروقی صاحب نے جسے ''بحر میر'' سے موسوم کیا ہے۔ میر کی غزلیں اس بحر کے جس وزن میں ہیں اس کے ایک مصرعے میں بہ استثنائے چند تیس ماترائیں ہوتی ہیں۔ ارکان کی مختلف شکلوں کو میر نے اس درجہ تنوع اور تازگی کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ ان کے بعد یہ تنوع اور تازگی جناب شمس الرحمٰن فاروقی کو نصیب ہوسکی۔ ظاہر ہے کہ ان غزلوں کو اچھی طرح اور غور سے نہ دیکھا جائے تو کہیں کہیں یہ شبہ ہوسکتا ہے کہ شاید مصرعے ناموزوں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ فاروقی نے تین غزلیں تیس کے بجائے بتیس ماتراؤں کے ساتھ بحر متدارک میں بھی کہی ہیں۔ اور ان میں بھی ارکان کی مختلف شکلیں بڑی خوبی کے ساتھ متنوع انداز میں برتی گئی ہیں۔ اس بحر کی مشہور ترین شکلیں نظیر اکبرآبادی کی نظم ''بنجارہ نامہ'' اور بہادر شاہ ظفر کی غزل ''نہیں عشق میں اس کا تو رنج ہمیں کہ قرار و شکیب ذرا نہ رہا'' میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ خیال رہے کہ جدید زمانے میں ان اوزان کو اتنا کم استعمال کیا گیا کہ عام طور سے لوگ اس کے آہنگ سے پوری طرح آشنا نہیں ہیں۔ یہی سبب ہے کہ جناب

فاروقی کی طرح کبھی کبھی اس وزن میں تنوع برتا جائے تو درست مصرعوں کو بھی غلط پڑھ کر انھیں ناموزوں سمجھ لیا جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خیر صاحب کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے۔ تعجب ہے کہ موصوف خود شاعر ہیں اور طویل عرصے سے شعر کہہ رہے ہیں' ان سے تو کم از کم یہ سہو نہ ہونا چاہیے تھا۔

اب مراسلہ نگار کے اسی جملے کے دوسرے معنی کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ جب ان اشعار میں ذاتی غم کو بیان کیا گیا ہے تو یہ ہرگز ضروری نہیں کہ شعر گوئی کے بنیادی شرائط کو بھی پوری طرح ملحوظ رکھا جائے۔ یہ اس قدر گمراہ کن اور خطرناک خیال ہے کہ اگر اسے درست فرض کر لیا جائے تو ہماری ادبی و شعری روایت کے تعلق سے بہت بڑی غلط فہمیوں کے پیدا ہونے کی راہ کھل جائے گی۔ اس خیال کی تہہ میں اواخر انیسویں صدی میں شروع ہونے والا وہ تصور کارفرما ہے جسے خصوصاً محمد حسین آزاد نے بوجوہ عام کرنے کی پرزور کوشش کی کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ انھیں خیالات کو بیان کرے جو اس کی ذاتی صورت حال کی نمائندگی کرتے ہوں' یعنی جو کچھ اس کے دل پر گذرے' اسی کا وہ بیان کرے۔ لہٰذا بقول آزاد وغیرہ یہ بیان اسی صورت میں پراثر ہوگا کہ تصنع اور فنکاری سے پاک ہو۔ یعنی شاعر کے دل سے نکلے اور سننے والے کے دل میں اتر جائے۔ اس میں فنی باریکیاں اور نزاکتیں ہوں گی تو وہ قاری / سامع کے دل میں نہ اتر سکے گا۔ آزاد نے ایک جگہ یہ بھی کہا ہے کہ شاعری جب عہد طفولیت میں ہوتی ہے تو زیادہ نیچرل اور پراثر ہوتی ہے کیونکہ اس میں فنی کارفرمائی کا دخل بہت کم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے آزاد کا یہ تصور شعر و فن کے حقیقی منصب کے بجائے ان کے اپنے مقاصد اور منصوبوں کی پشت پناہی کرتا ہے۔ اسی لیے اسے قبول عام حاصل نہ ہوا۔ اس از کار رفتہ تصور کی روشنی میں رؤف خیر صاحب آج اگر یہ سمجھتے ہیں کہ رنج و غم سے مملو ذاتی خیالات کو شعر کا جامہ پہناتے ہوئے بنیادی فنی تقاضوں کی ضرورت باقی نہیں رہتی تو یہی کہا جاسکتا ہے کہ آج اکیسویں صدی میں رہتے ہوئے بھی وہ ذہنی طور پر محمد حسین آزاد کے دور سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ ہم یہ کیوں بھول جاتے ہیں کہ فاروقی کی ان تخلیقات کا مقصد محض اپنے ذاتی دکھ اور صدمے کا اظہار نہیں ہے بلکہ اس دکھ اور صدمے کا شاعرانہ اظہار ان کا اصل مقصد ہے' ورنہ انھیں شعری پیرایہ اختیار کرنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔

رؤف خیر صاحب اپنے خط میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''فاروقی صاحب کی تخلیقات غزل کے فارم میں ہیں اور بعض مصرعے ان کی علمیت کے غماز ہو گئے ہیں اور ہمیں رونا یوں آتا ہے کہ یہ ہماری علمیت پر سوالیہ نشان لگانے لگتے ہیں۔'' اس کے بعد وہ بطور مثال درج ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

کہتے ہیں دق باب یاراں سے ہر در کھل جاتا ہے
تو صبح و مسا میں دق باب گور بھی سو سو بار کروں

انھوں نے لکھا ہے کہ ''لغت میں 'دق' کے معنی 'کوٹنا' آٹا کرنا دیے گئے ہیں۔'' اس سلسلے میں یہ عرض کرنا ہے کہ خیر صاحب نے لغت میں اس لفظ کے ادھورے معنی دیکھے' اسی لیے انھیں مشکل پیش آئی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے کوئی ایسی لغت دیکھی ہو جس میں یہی آدھے ادھورے معنی درج تھے۔ ملحوظ رہے کہ ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' مطبوعہ کراچی میں 'دق' کے معنی 'کوٹنا' توڑنا' ریزہ ریزہ کرنا' ظاہر کرنا' ٹھوکنا'

کھڑکانا' درج ہیں۔ اسی لغت میں اس لفظ کی مرکب صورت ’’دق الباب‘‘ بھی موجود ہے جس کے معنی لکھے ہیں ’’دروازہ کھٹکھٹانے کا عمل یا کیفیت۔ صاحب خانہ کو بلانے یا اپنی آمد کی اطلاع دینے کے لیے دروازے پر ہاتھ مارنا یا کھٹکا کرنا۔‘‘ ظاہر ہے اس عربی ترکیب کو درج بالا شعر میں فارسی مرکب کی صورت میں استعمال کیا گیا ہے اور معنی بھی وہی مراد ہیں جو درج لغت ہیں۔

اب رؤف خیر صاحب جو یہ کہتے ہیں کہ ’’بعض مصرعے ان کی علمیت کے غماز...الخ‘‘، تو اس سلسلے میں اس بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے کہ شاعر اگر صاحب طرز ہے تو اپنی تخلیقات میں وہ اپنے مخصوص طرز اظہار کا ضرور پابند ہوگا۔ اس سے اس کی انفرادیت بھی قائم ہوتی ہے اور اس کے تخلیقی مزاج و میلان کا ثبوت بھی ملتا ہے۔ خیر صاحب تو اچھی طرح جانتے ہیں کہ فاروقی اپنی شاعری (غزل' نظم' اور رباعی وغیرہ) میں جس انداز و اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں، وہ وہی ہے جو ان بارہ غزلوں میں صاف نظر آتا ہے۔ نادر فارسی تراکیب کے علاوہ انھیں نئے نئے پیکر خلق کرنے سے گہرا شغف ہے۔ علاوہ ازیں وہ مضمون کی تازگی کے لیے بھی کوشاں رہتے ہیں۔ ظاہر ہے ان امور میں عموماً دماغ کی کارفرمائی زیادہ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا یہ باتیں ہماری شعری روایت میں اور کہیں نظر نہیں آتیں؟ آخر بیدل اور غالب کی مثال تو بالکل سامنے کی ہے۔ پھر کیا ہمارا یہ کہنا بجا ہوگا کہ بیدل اور غالب ہماری علمیت پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔ سچ پوچھیے تو یہاں علمیت اور کم علمی کا معاملہ ہے ہی نہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ جب ہم کسی شاعر کو پڑھتے ہیں تو سب سے پہلے ان تقاضوں کو پورا کرنا ضروری ہوتا ہے جن کی توقع اس شاعر کا کلام ہم سے کرتا ہے۔ ہم محض اس لیے کم علم نہیں ٹھہر سکتے کہ کسی خاص شاعر کی تفہیم کا تقاضا پورا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔

’’دق باب‘‘ والے شعر کے بعد رؤف خیر صاحب مزید تین شعر نقل کر کے اپنے مذکورہ بیان کے تسلسل میں کہتے ہیں کہ ’’ان غریب قوافی کی وجہ سے شعری تاثیر کم لگتی ہے۔‘‘ ان قوافی کو آپ بھی ملاحظہ فرمالیں جنھیں غریب کہا گیا ہے' یہ ہیں مل' ترسل اور تظلل۔ خیال رہے کہ مذکورہ شعر میں ’’خم مل‘‘ کی ترکیب لائی گئی ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ شعر و شاعری سے شغف رکھنے والا شخص لفظ ’’مل‘‘ کو غریب کہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کلاسیکی عہد میں مے و میخانہ سے متعلق مضامین پر مبنی اشعار میں یہ لفظ جا بجا آیا ہے اور خود ہمارے زمانے میں روایتی قسم کی شاعری کرنے والے آج بھی اس لفظ سے خوب واقف ہیں۔ اس کے باوجود مراسلہ نگار اسے غریب کہتے ہیں۔ اس سے اس لفظ/قافیے کی غرابت تو ثابت نہیں ہوتی' البتہ مراسلہ نگار کی ’’غریب الفہمی‘‘ ضرور ظاہر ہوتی ہے۔ ’’ترسل‘‘ اور ’’تظلل‘‘ کو ایک حد تک نامانوس کہا جا سکتا ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ ان کا استعمال بالکل نہ ہوا ہو۔ ترسل بطور قافیہ میر نے برتا ہے' ان کا مصرع ہے ’’خط ہوا شوق سے ترسل سا‘‘۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ مراسلہ نگار نے اپنے خط میں نقل کردہ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے کو غلط درج کیا ہے۔ اس میں ’’نالۂ غم‘‘ کے بجائے ’’نامۂ غم‘‘ ہے۔ درست مصرع یوں ہے ’’جو بھیجتا یہ نامۂ غم کس کو بھیجتا‘‘۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اتنا کچھ لکھنے کے بعد بھی مراسلہ نگار کی سیری نہیں ہوتی۔ چنانچہ وہ ایک جملہ یہ بھی لکھ دیتے ہیں کہ ’’بعض مصرعے غیر شاعرانہ لگتے ہیں‘‘ اور مثال میں یہ مصرع نقل کرتے ہیں ’’یہ مناسب

ہے کہ جو میں زندہ ہوں مردہ سا بیمار رہوں‘‘۔ ہم یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ خیر صاحب غیر شاعرانہ سے کیا مراد لیتے ہیں یعنی ان کے ذہن میں شاعرانہ اور غیر شاعرانہ کا کیا تصور ہے' یہ واضح نہیں ہوتا۔ ہم یقین سے تو نہیں کہہ سکتے لیکن اغلب ہے انھوں نے ’’یہ مناسب ہے‘‘ کے فقرے کی بنا پر اس مصرعے کو غیر شاعرانہ سمجھ لیا ہو۔ اگر واقعی ایسا ہے تو اس سے ان کی شعر فہمی خطرے میں نظر آتی ہے۔ کیونکہ اگر شعر مکمل ہے تو اصولاً ایسا نہیں ہو سکتا کہ اس کا ایک مصرع شاعرانہ اور دوسرا غیر شاعرانہ ہو۔ اب وہ مکمل شعر آپ بھی ملاحظہ کریں جس کا مصرعۂ اول بقول خیر صاحب ’’شاعرانہ‘‘ ہے۔

تم جان کی اتنی نازک تھیں کچھ دن بھی روگ کا دکھ نہ سہا
یہ مناسب ہے کہ جو میں زندہ ہوں مردہ سا بیمار رہوں

شمس الرحمٰن فاروقی سے متعلق رؤف خیر صاحب نے اپنے خط میں ایک بات اور کہی ہے جو محل نظر ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ’’اول اول شمس الرحمٰن فاروقی نے ناصر کاظمی کو فراق کی کاپی کہہ کر یکسر نظر انداز کیا تھا' پھر انھوں نے ناصر کاظمی کو فراق سے بڑا شاعر ثابت کرنا چاہا۔‘‘ فراق صاحب اور ناصر کاظمی کے بارے میں فاروقی صاحب کے جو بھی خیالات ہیں ان سے لوگ عموماً اچھی طرح واقف ہیں۔ انھوں نے ناصر کاظمی کو فراق کی کاپی کبھی نہیں کہا اور نہ انھیں نظر انداز کیا۔ انھوں نے اپنے ایک قدیم مضمون ’’ہندوستان میں نئی غزل‘‘ (۱۹۶۸) میں یہ ضرور لکھا ہے کہ ’’فراق نہ ہوتے تو ناصر کاظمی' ابن انشا' اور خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل کا وجود نہ ہوتا۔‘‘ یہ بات جس سیاق میں کہی گئی ہے' یہاں اس کی تفصیل کا موقع نہیں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اس بیان سے ہرگز یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ناصر کاظمی کو فراق کی کاپی قرار دیا گیا ہے۔ فاروقی صاحب کا شروع سے یہی خیال رہا ہے کہ ناصر کاظمی نے اگرچہ فکر و خیال کی سطح پر فراق سے خاصا اثر قبول کیا لیکن فنی سطح پر ان کا مرتبہ فراق سے بہت بلند ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر یہ الزام سراسر بے بنیاد ٹھہرتا ہے کہ فاروقی نے شروع میں ناصر کاظمی کو یکسر نظر انداز کیا۔ ●●

محمد عابد علی عابد

علی گڈھ

نقش ثانی میں آپ نے میری ایک غزل چھاپی ہے، شکریہ۔ دوسرے شعر میں ’’ودود‘‘ کے بجائے ’’ورود‘‘ چھپ گیا ہے، تصحیح فرمادیں۔ شعر اس طرح ہے۔

ہر ایک شخص کو شکوہ ہے بے وفائی کا
سبھی کا کوئی نہ کوئی ودود ہوگا ہی

تنقیدی مضامین میرے سر پر سے گزر جاتے ہیں۔ نقش ثانی میں ابھی آپ کا اداریہ ہی پڑھا ہے۔ مذہب بیزاری دراصل کھال بچانے کی ایک ناکام کوشش ہے جو ترقی پسندی کے ایام کی دین ہے۔ لیکن جس ملک میں کئی مذاہب کے ماننے والے لوگ رہتے ہوں، وہاں کی سرکار کو غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ یہ کوئی غلط بات نہیں لیکن ایسا عملی

طور پر ممکن بھی نہیں۔

سیکولر اور نیشنلسٹ بننے کی ہوڑ میں ہمارے کچھ دانش ور اور فن کار اس قدر ضمیر فروش نکلے کہ مرنے کے بعد جلائے جانے کی وصیت کر گئے۔ لیکن آج تک یہ سننے میں نہیں آیا کہ کسی غیر مسلم نے مرنے پر دفن کیے جانے کی وصیت کی ہو۔

میں سائنس اور ٹکنالوجی کا منکر نہیں بلکہ میرا خیال ہے کہ ہماری پس ماندگی کی وجہ جدید علوم سے دوری رہی ہے۔ مذہب اور سائنس دونوں ہی نے انسانیت کی بھلائی کے کام کیے ہیں۔ مذہب نے روح کی پاکیزگی کا فریضہ انجام دیا تو سائنس نے Quality of Life کو بہتر بنایا۔ میری نظر میں سائنس داں اور صوفی دونوں نے اپنے اپنے شعبے میں رہ کر انسانیت کی فلاح و بہبود کے کام کیے ہیں۔ سائنس کا مذہب سے کوئی ٹکراؤ نہیں بلکہ قدرت نے زمین و آسمان کے درمیان جو کچھ ودیعت کیا ہوا ہے، اسے دریافت کر کے بروئے کار لانے کا نام سائنس ہے۔ ●●

عطا عابدی

پٹنہ

برادرم شاہد اختر صاحب کے ذریعہ ''اثبات'' کا پہلا شمارہ پڑھنے کا موقع ملا تھا اور یہ محسوس ہوا تھا کہ آپ نے جس جامعیت کا مظاہرہ کیا ہے، وہ شاید آگے قائم نہ رہ سکے۔ لیکن اب جب دوسرا شمارہ مطالعے میں ہے تو یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ آپ اس امتحان میں کامیاب ہیں اور آپ کے عزائم کی سنجیدگی یہ بتاتی ہے کہ نہ صرف یہ معیار قائم رہے گا بلکہ آپ نئی بلندیاں بھی سر کریں گے۔

آپ نے یہ صحیح کہا ہے کہ ''غیر جانب داری نام کی کوئی شے نہیں ہوتی''۔ میں اس پر اپنے ایک مضمون میں کھل کر اپنے موقف کا اظہار برسوں پہلے کر چکا ہوں۔ یہ مضمون ''کتاب نما''، دہلی میں مہمان اداریہ کے تحت شائع بھی ہو چکا ہے۔

''بین السطور'' میں آپ نے ایک جذباتی موضوع کا احاطہ بہت سنجیدگی اور وقار کے ساتھ کیا ہے ورنہ اس سے قبل ایک رسالہ کے اداریہ میں مذہب اور ادب اسلامی کے حوالے سے گمراہ کن باتوں کو اشتعال انگیز لہجے میں پیش کرنے کا ''ہنر'' دیکھ چکا ہوں۔ آپ کی تحریر رسالے کے نام ''اثبات'' کی خوب خوب نمائندگی کرتی ہے۔ پہلے ہی شمارہ پر ''تاثرات'' کا یہ عالم دیکھ کر کسے رشک نہیں ہوگا۔ خدا نظر بد سے بچائے۔

جمال اویسی

دربھنگہ

یہ جھوٹ موٹ کی تعریف نہیں، حقیقت ہے کہ ''اثبات'' ایک عمدہ کتابی جریدہ بن کر سامنے آیا ہے۔ پہلے شمارہ نے Promise کیا تھا، دوسرے شمارے نے انگلی پکڑ کر بہت دور تک رہنمائی کی۔ آپ کا

اداریہ (بین السطور) ''اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے'' دانش ورانہ انداز لیے ہوئے ہے۔ لہجہ پاٹ دار اور عالمانہ ہے۔ مجھے پسند آیا۔ وی۔ ایس۔ نائپل جیسے متعصب رائٹر کی گرفت لازمی تھی۔ آپ نے سیکولرزم کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ ہر طرح سے خوب اداریہ ہے۔

عمران شاہد بھنڈر کے مضمون نے متاثر کیا۔ امین اشرف صاحب کی غزلیں اور محمد علوی، آصف رضا اور جمیل الرحمٰن کی نظمیں پسند آئیں۔ محاسبہ کے تعلق سے دونوں تحریریں اچھی ہیں۔ ●●

ڈاکٹر آفاق فاخری

اعظم گڈھ

''بین السطور'' کے تحت آپ کے خیالات و محسوسات کے تناظر میں عصری ادب اور عصری حسیت کا ایک ایسا منظر نامہ پیش ہوا ہے جسے شعور کے ساتھ جنون کرنے کا ہنر قرار دیا جا سکتا ہے۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی اور شمیم طارق کے مضامین پُر از معلومات ہیں۔ ''دلّی کی آخری شمع'' میں شان الحق حقی پر حافظ محمد چوہان نے بہت کچھ قلمبند کر دیا، چاہتے تو اپنے مضمون کی شمع کی لو کو ذرا کتر سکتے تھے۔ عمران شاہد بھنڈر نے اپنے مضمون ''جدلیات، شعور اور مابعد جدیدیت'' میں اپنے مخصوص افکار و نظریات کو نہایت قوت اور جوش کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے نفس مضمون سے زیادہ فلسفہ طرازی سے کام لیا ہے۔ بعض عبارتوں کے مفاہیم گنجلک اور ژولیدہ ہیں۔

غزلوں کے تحت خصوصاً سید امین اشرف کی غزلیں باعث برکت ہیں۔ دیگر غزل گویوں کے اسمائے گرامی ہماری عصری شاعری میں اعتبار کا درجہ رکھتے ہیں۔

محاسبہ کے تحت سلیم احمد اور دیویندر اسر کے مضامین اچھے لگے۔ کبھی کبھی پرانی چیزیں پُر لطف اور دلکش نظر آتی ہیں۔ سچ پوچھیے تو نظموں کا حصہ دیگر مشمولات کے معیار و میزان کے بہ نسبت کمزور لگا۔ اس شمارے کے صرف دو افسانوں نے اس کمی کو پورا کر دیا۔ اقبال مجید اور صدیق عالم نے ایک وژن عطا کیا ہے۔ ''رنگ نشاط'' کے تحت شہاب الہٰ آبادی اور عالم نقوی کی رنگارنگی لاجواب ہے۔ نقش ثانی پر بھی عالم نقوی اظہار خیال فرمائیں۔ موصوف اردو صحافت میں اپنی الگ انفرادیت رکھتے ہیں۔ ●●

ضیا فاروقی

بھوپال

نقش ثانی کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو آپ کے طویل اداریہ کے دوسرے اشاروں کنایوں سے قطع نظر ادب اور مذہب کے مابین رشتوں کا سوال اپنی جگہ اہم بھی ہے اور موجودہ حالات میں اردو کے لیے ضروری بھی۔ امید ہے دانشوران ادب اس پر متانت اور سنجیدگی سے گفتگو کر کے ہم طالب علموں

کی رہنمائی کریں گے۔ بیشتر مضامین پہلے بھی نظر سے گزر چکے ہیں البتہ مرحوم شان الحق حقی پر صفوان چوہان صاحب کا مضمون میری معلومات میں اضافہ ہے۔ یوں بھی اس مردمومن پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ افسانوں میں اقبال مجید صاحب کا افسانہ ''خلیق الزماں کی ٹم ٹم'' ایک اچھا افسانہ ہے۔ اقبال صاحب نے ایک تلخ تاریخی حقیقت کو پوری فنی چابکدستی سے کہانی کا روپ دیا ہے۔ جو لوگ اس دور کی سیاست اور چودھری خلیق الزماں کی خصلت سے واقف ہیں، وہ اس کہانی سے کچھ زیادہ ہی لطف اندوز ہوں گے۔

غزلوں میں سید امین اشرف، عادل منصوری، کرشن کمار طور اور غلام مرتضیٰ راہی کے اشعار خصوصیت سے پسند آئے۔ نظموں کا جہاں ہر چند کہ دراز ہے مگر دھندلا بھی ہے۔ ''رنگ نشاط'' کے تحت شہاب الہٰ آبادی اور عالم نقوی صاحبان کی رپورٹیں پڑھ کر ایسا لگا گویا ہم بھی شریک بزم ہیں۔ ●●

اکرام خاور

ممبئی

''اثبات'' میں بیشتر مشمولات سنجیدہ مطالعے کے متقاضی ہیں اور ان سے ایک صحت مند ادبی و فکری مباحثے کی گنجائش نکلتی ہے۔ ذاتی طور پر مجھے خصوصی مطالعہ اور افسانوی حصہ بہت پسند آیا۔ ''یہ ہماری زبان ہے پیارے'' کے توسط سے آپ کے بعض نتائج سے مجھے اختلاف ہے۔ علاوہ ازیں موجودہ حالات میں ایسے مباحث کی افادیت بھی مشکوک ہے۔ گیان چند جین کی کتاب کو ''شرانگیز'' اور پریم چند کو ''متعصب'' گردانا مجھے برحق نہیں لگتا۔ مگر یہ ذکر کبھی اور سہی۔ ●●

آفاق عالم صدیقی

شموگہ

رسالہ دیکھ کر متحیر رہ گیا۔ اتنا خوب صورت اور معیاری رسالہ نکالنا بچوں کا کھیل نہیں ہے۔ یقیناً آپ کی محنت اور آپ کی لگن قابل داد ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو زبان میں بجز ''سوغات'' کے آج تک اتنا اچھا اور معیاری رسالہ نہیں نکلا ہے۔ چونکہ ابھی میں نے مشمولات پر سرسری نظر ڈالی ہے، اس لیے زیادہ کچھ نہیں لکھ سکتا مگر جو چند ایک چیزیں پڑھی ہیں، اس سے واضح ہوتا ہے کہ آپ کی مدیرانہ صلاحیت بہت جلد لوگوں کو اپنا گرویدہ بنا لے گی۔ ●●

رئیس الدین رئیس

علی گڈھ

اسم بہ مسمّٰی نقش ثانی موصول ہوا۔ یقیناً اس میں نفی کا کوئی پہلو نہیں ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی

صاحب کی سرپرستی اس شراب کو دوآتشہ بنا رہی ہے۔ آپ کا اداریہ خاصے کی چیز ہے۔ اداریہ ہی کسی رسالے اور مدیر کے صحت مندانہ رویوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ اداریہ لکھنے والوں کی فہرست میں فہیم اعظمی مرحوم، مدیر ''صریر'' (کراچی) اور ناصر بغدادی، مدیر ''بادبان'' (کراچی) کے نام بھی سرفہرست ہیں۔ اداریہ کے علاوہ اس شمارے کی جان مضامین ہیں۔ افسانے، غزلیں، نظمیں ویسی ہی ہیں جیسی ادبی رسائل میں پڑھنے کو ملتی ہیں۔ محاسبہ بھی قابل تعریف ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ''اثبات'' اثبات ہی رہے گا۔ پہلا شمارہ نظر سے نہیں گزرا لیکن دوسرا شمارہ آپ کے جنون کا مظہر ہے۔ ●●

انجم عثمانی

نئی دھلی

آپ نے اداریے میں ایک ایسے مسئلے کو بحث کا موضوع بنایا ہے جس کی ان دنوں 'بہ وجوہ' ضرورت تھی۔ اگرچہ اس مسئلہ کا 'حل' کسی بھی طرح کی بحث سے نکلنا اس لیے ممکن نہیں ہے، کیوں کہ اس مسئلے کے سارے پہلو ادب، مذہب، ثقافت، تہذیب، معاشرہ، عقائد وغیرہ وغیرہ اور ان سب کو بیان کرنے ذرائع زبان وغیرہ کچھ بھی ایک دوسرے سے دو اور دو چار کی طرح نہ تو الگ ہین اور نہ ہی اتنے پیوست ہیں کہ الگ سے پہچانا نہ جاسکے۔ بس 'کم نقصان دہ' صورت بظاہر یہی نظر آتی ہے کہ کسی بھی پہلو پر غیر ضروری اصرار نہ کیا جائے۔ ●●

مراق مرزا

ممبئی

اردو دنیا میں جس طرح اس رسالہ کا خیر مقدم کیا گیا ہے، یہ ہم اردو والوں کے لیے خوش آئند بات ہے اور اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ رسالہ ایک قلیل مدت میں آسمان ادب پر ایک درخشاں ستارے کی مانند اپنا مقام بنانے میں کامیابی حاصل کرلے گا، کیوں کہ اس میں وہ سب کچھ موجود ہے جو ایک بڑی زبان کے بڑے رسالے میں ہونا چاہیے۔

''بین السطور'' کو اگر حاصل شمارہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس شمارے میں شامل دیگر قلم کاروں کو تو میں برسوں سے پڑھ رہا ہوں اور ان کے رشحات قلم سے استفادہ بھی کر رہا ہوں مگر آپ کا مضمون پڑھنے کی سعادت پہلی بار نصیب ہوئی۔ اس ایک مضمون سے آپ کی فکری اور بصیرت کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ فرد، معاشرہ، مذہب اور ملک کے تعلق سے آپ کے خیالات و نظریات بھی واضح ہوجاتے ہیں۔ مضمون کا پیراگراف قابل غور ہے اور آپ کی قلمی صلاحیت کا غماز بھی۔ محترم شہاب الہٰ آبادی کا رپورتاژ ''کچھ منظر کچھ پس منظر'' بھی دلچسپ ہے، موصوف نے رسم اجرا کے موقعے کی روداد نہایت خوب صورت انداز میں پیش کی ہے۔

جاوید ہمایوں

کولکاتہ

آپ کا اداریہ بہت عمدہ اور خوب ہے، تاہم آخری حصے میں اعتدال نہ رہا۔ اداریہ نیم تخلیق کا درجہ رکھتا ہے اور یہی اول اول پالیسی ہونی چاہیے۔

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی غزلیں روح و دل پر اترتی چلی گئیں۔ اتنی خوب صورت غزلوں کی اشاعت پر فاروقی صاحب اور آپ قابل مبارکباد ہیں۔ درحقیقت، فاروقی صاحب کی غزلیں نئی غزل کا فنی جواز پیش کرتی ہیں۔ ان غزلوں کے مطالعہ کے دوران ذہن میں یہ بات در آئی کہ کاش ظفر اقبال، فاروقی صاحب کی غزلوں سے سبق لیں اور ان کی غزلوں میں پناہ ڈھونڈیں۔ لفظوں کے توڑ پھوڑ، نئی غزل کا مزاج و جواز نہیں ہوسکتا، ہاں تنقیدی اصطلاح میں، وہ بھی تنقیدی ہیرا پھیری کے لیے نئی غزل کا ضامن کہلا سکتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی نکلتے ہوئے شاعر/ادیب کو تنقید نگار تعریف و توصیف کے ساتوں افلاک کی سیر کرا دیتا ہے تاکہ یہ نکلتا ہوا شاعر/ادیب خوش گمانیوں کے تار عنکبوت میں الجھ جائے۔ ایسے میں بے چارہ شاعر/ادیب اس توصیفی نامہ کے حوالے سے خود کو اردو شاعری کا آخری تاجدار سمجھ لیتا ہے۔ شاید کچھ ایسا ہی ظفر اقبال کے ساتھ بھی ہوا ہوگا۔ ظفر اقبال کے لیے دوسرا مشورہ یہ بھی ہے کہ وہ نئی غزل میں ہی ایجاد و انکشاف کا سلسلہ جاری رکھیں، تنقید کا باران کے لیے مشکل ترین شے ہے۔ تنقید میں مار دھاڑ اور کاٹ دار انداز غیر اخلاقی اور غیر اصولی تصور کیے جاتے ہیں۔ عملی طور پر ایسی تنقید کارزیاں کے سوا کچھ نہیں۔ گیا (بہار) کے پروفیسر منصور عالم کی تحریر و تنقید کے حسن استدلال کی مثال سامنے ہے۔ انتظار حسین کی تمثیل و تلمیح کے ابعاد اور ناصر کاظمی کے جادو کو ظفر اقبال پہلے محسوس کریں، اس کے بعد ان حضرات کے اسرار و ساحری کو سمجھنے اور کھولنے کی کوشش کریں۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ ہر شاعر/ادیب کی جبیں میں الیٹ یا فاروقی صاحب کی قسمت کی لکیریں نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ قلم کاروں جیسے محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، قرۃ العین حیدر، فیض، شہریار نے تخلیق یا تنقید کے راستے کا انتخاب کیا اور اس واحد انتخاب میں مقام و منصب اور بقائے دوام حاصل کیا۔

فاروقی صاحب کے مضمون کی کیا بات ہے، وہی شان قائم ہے۔ دوسرے تنقید نگار/مضمون نگار کے ذہن و دل کی آنکھیں روشن ہیں۔ عمران شاہد بھنڈر کا مضمون بقول ناصر عباس نیر Manipulation کا نتیجہ ہے۔ آپ نے بھی اپنے اداریے میں لکھا ہے ''اگر نقاد نے یہ ارادہ کرلیا ہے کہ ادب میں وہ وہی حاصل کرے گا جو وہ تلاش کرنا چاہتا ہے تو پھر اسے کون روک سکتا ہے''۔ عمران شاہد بھنڈر کے مضمون میں یہی تھیوری آغاز تا اختتام کام کرتی رہی۔ ان کا مضمون دو نکات پر محیط ہے: (۱) لینن کو بے مثل ہستی اور عظیم روح کا درجہ دینا (۲) اقبال کی شاعری کو تخیلی طور پر محدود کرنا۔ بھنڈر صاحب شاید بھول گئے کہ شاعر اپنی تخلیق میں کسی شخص (عظیم/اوسط/معمولی) سے محض تخلیقی سروکار رکھتا ہے۔ شاعر اپنے شعر (غزل/نظم) میں متعلقہ افراد کی سوانح عمری یا سوانحی خاکہ پیش نہیں کرتا بلکہ اس شخص کی تمثیلی یا تخیلی تقلیب کرتا ہے۔ ●●

ایک خط اور...

منصور سردار کا خط ہم علیحدہ سے اس لیے شائع نہیں کررہے ہیں، کیوں کہ ''نمایاں'' کر کے شائع کرنے کی انھوں نے درخواست کی تھی بلکہ اس لیے کہ اس خط میں جس طرح نقش ثانی کے اداریے کو غلط مفہوم دینے کی کوشش کی گئی ہے، وہ عبرت انگیز بھی ہے اور خطرناک بھی۔ لہٰذا میں نے ضروری سمجھا کہ اس خط کو نہ صرف من وعن شائع کیا جائے بلکہ مکتوب نگار کی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا جائے۔

سوال جرح

منصور سردار (بھیونڈی)

سہ ماہی ''اثبات'' کا نقش ثانی (دوسرا شمارہ) ملا۔ آپ کی نفاست پسندی کا تو میں قائل تھا ہی، نقش ثانی میں مزید نفاست اور خوشگوار تبدیلی اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔ سہ ماہی کے سرورق پر ''اثبات'' لکھنے کا نیا انداز پسند آیا، ساتھ ہی لفافے کا کاغذ، غرض ہر چیز میں آپ کی نفاست پسندی کی جھلک ملی۔

دوسرے ہی شمارے میں مجلس مشاورت کے تمام اراکین کے نام غائب دیکھ کر تعجب ہوا۔ انتساب میں یہ جملہ ''یہ شمارہ ان کے نام جو بارگاہ ادب میں اپنی جوتیاں اتار کر داخل ہوتے ہیں'' کے ساتھ شمارہ نمبر ۱ اور ۲ میں آخری صفحہ پر غیر ادبی تصاویر رسالہ کے ادبی معیار کو متاثر کرتی ہیں۔

آپ کا اداریہ (بین السطور) ''اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے'' پڑھا۔ نقش اول اور دوم کے اداریے میں آپ کسی مخصوص شخصیت کو نشانہ نہ بنا کر صرف مثبت انداز میں اپنا نظریہ یا فکر پیش کرتے تو یہ آپ کے سہ ماہی کے لیے اسم بہ مسمّیٰ ثابت ہوتا۔

بہرحال آپ کا اداریہ ''اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے'' کئی موضوع کا احاطہ کیے ہوئے ہے اور ہر موضوع بحث کا ایک دروازہ کھولتا ہے، مثلاً صفحہ نمبر ۶ کا دوسرا پیراگراف ''ان دنوں ایک بار پھر مذہب اور ادب کا رشتہ موضوع بحث ہے''۔ مذکورہ اداریہ کا صفحہ نمبر ۷ کا دوسرا پیراگراف ''مذہب کی ادبی تعبیر اسی وقت ممکن ہے جب ہم کلچر یا ثقافت یا تہذیب کی تعریف متعین کرلیں''۔ صفحہ نمبر ۷ کے دوسرے پیراگراف کی اٹھارہویں سطر ''مذہب کا تعلق کلچر سے ہے اور کلچر کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ ادب سے ہے''۔ گویا ادب، مذہب، کلچر، ثقافت اور تہذیب پر ایک اچھی خاصی بحث ہوسکتی ہے۔

بحث کا دوسرا موضوع صفحہ نمبر ۱۶ کا دوسرا پیراگراف ''اور تو اور اگر اقبال کے معاشرتی افکار کو ان سے علیحدہ کر کے دیکھا جائے تو ہمیں جماعت اسلامی اور تبلیغی جماعت کے افکار ہی نظر آئیں گے''۔ گویا جماعت اسلامی اور تبلیغی جماعت کے افکار بھی بحث کا موضوع ہیں۔

آپ کے مذکورہ اداریے کے مطابق تیسرا موضوع بحث ''سیکولرازم'' ہے۔ مذکورہ اداریے کا صفحہ نمبر ۱۰، سطر نمبر ۱ ''جمہوریت نے مذہب بیزاری کو سیکولرازم کا نام دے کر جس طرح اپنے عیوب پر پردہ ڈالنے

کی کوشش کی ہے، وہ شرم ناک بھی ہے اور کسی حد تک خطرناک بھی ثابت ہوسکتی ہے''۔ مذکورہ اداریہ کا صفحہ نمبر ۱۱، پیراگراف نمبر ۲ میں یہ بھی دیکھیں ''مذہب کی جدید تعبیر کے ضمن میں ایک لفظ سیکولرازم بھی ہے۔ مسلم معاشروں میں ایک طبقہ مغرب کے زیر اثر ہمیشہ 'سیکولر مذہبیت' تلاش کرنے میں لگا رہتا ہے، یہ سلسلہ اس وقت بھی جاری ہے''۔ مذکورہ اداریے کا صفحہ نمبر ۱۲، پہلا پیراگراف، چوتھی سطر بھی ملاحظہ فرمائیں ''اس سلسلے میں سیکولر عناصر جو واحد 'زوردار بات' کرتے ہیں، وہ یہ ہے سیکولرازم کا مطلب لادینیت نہیں، صرف یہ ہے کہ ریاست مذہبی امور میں غیر جانب دار ہوگی اور اس کا اپنا کوئی مذہب نہیں ہوگا، یہ صریح جھوٹ ہے اور اس جھوٹ کو ثابت کرنے کے لیے انگریزی کی کسی بھی معیاری لغت میں لفظ سیکولر یا سیکولرازم کے معنی دیکھ لینا کافی ہے''۔ آپ کے مذکورہ اداریے کے مطابق بحث کا چوتھا موضوع ''اظہار رائے کی آزادی یا آزادئ تحریر ہے۔ ملاحظہ فرمائیں صفحہ نمبر ۱۸ ''لہٰذا رشدی ہو یا تسلیمہ نسرین یا وی ایس نائپل سب کا جنم یہیں ہوا ہے اور ہوتا رہے گا''۔

اشعر نجمی صاحب! فی الحال آپ کے مذکورہ اداریے میں موضوع بحث نمبر ۱ اور نمبر ۲ کو آئندہ کے لیے چھوڑ رہا ہوں۔ فی الحال 'سیکولرازم' اور 'اظہار رائے کی آزادی اور آزادئ تحریر' پر حسب استطاعت علمی گفتگو کروں گا۔

رشدی ہو یا تسلیمہ نسرین یا وی ایس نائپل کو جس طرح اظہار رائے یا آزادئ تحریر کا حق حاصل ہے، ہمیں اس پر خواہ مخواہ کا شور شرابہ اور واویلا مچا کر سماج میں انتشار پھیلانے کے بجائے اور خواہ مخواہ عوام میں ان لوگوں کو Highlight کرکے انھیں ہیرو بنانے کے بجائے ہمیں اپنی آزادئ تحریر کے حق کو استعمال کرتے ہوئے ان کے نظریے کا گہرا مطالعہ کرکے ان کے اس نظریے کو سمجھنا چاہیے جس پر انھوں نے اپنی بنیاد کھڑی کی ہے اور پھر علمی دلائل کے ذریعہ اس نظریے کو باطل ثابت کرنا چاہیے۔ یہی آزادئ تحریر اور اظہار رائے کی آزادی کا درست استعمال اور حقیقی دفاع ہے۔

اشعر نجمی صاحب! اب اسی آزادئ تحریر اور اظہار رائے کی آزادی کو بروئے کار لاتے ہوئے میں آپ کی سمجھ کے مطابق ''سیکولرازم'' کی طرف آتا ہوں۔ سیکولرازم کے بارے میں منصفانہ رائے قائم کرنے کے لیے دو چیزوں میں فرق کرنا ضروری ہے۔ ایک ہے سیکولر فلاسفی اور دوسری چیز ہے سیکولر پالیسی۔ دونوں کے درمیان واضح فرق ہے۔ جو لوگ اس فرق کو نہ سمجھیں، وہ سیکولرازم کے بارے میں صحیح رائے قائم نہیں کرسکتے۔

سیکولر فلاسفی ابتداً ان لوگوں کے ذہن کی پیداوار تھی جو ملحدانہ سوچ کا شکار تھے۔ مگر بعد میں فلسفے سے الگ ہوکر سیکولرازم، جمہوری نظام کی عملی ''پالیسی'' بن گیا۔ عملی پالیسی کی حیثیت سے اس کا مطلب یہ تھا کہ مذہبی امور کو لوگوں کی انفرادی آزادی کا معاملہ قرار دے دینا اور مشترک مادی مفادات کو اسٹیٹ کے دائرے کی چیز سمجھنا۔

اب اس واضح فرق کے بعد آپ کے مذکورہ اداریے کے صفحہ نمبر ۱۲ کے پہلے پیراگراف کی چوتھی

سطر کے مطابق ''اس سلسلے میں سیکولر عناصر جو واحد 'زوردار بات' کرتے ہیں، وہ یہ ہے کہ سیکولرازم کا مطلب لادینیت نہیں، صرف یہ ہے کہ ریاست مذہبی امور میں غیر جانب دار ہوگی اور اس کا اپنا کوئی مذہب نہیں ہوگا (یہاں تک کا حصہ سیکولر پالیسی سے تعلق رکھتا ہے)۔ آگے کا جملہ ''یہ صریح جھوٹ ہے اور اس جھوٹ کو ثابت کرنے کے لیے انگریزی کی کسی بھی معیاری لغت میں سیکولر یا سیکولرازم کے معنی دیکھ لینا کافی ہے (جملے کا یہ حصہ سیکولر فلاسفی سے تعلق رکھتا ہے، کیوں کہ سیکولر کے لغوی معنی ''لا مذہب'' ہی ہے)۔ اشعر صاحب! سیکولرازم کے تعلق سے آپ کی منصفانہ رائے یہیں ڈگمگائی ہے، کیوں کہ آپ نے مذکورہ پیراگراف میں سیکولر فلاسفی اور سیکولر پالیسی دونوں کو گڈمڈ کردیا ہے۔ اسی طرح صفحہ نمبر ۱۱ کے پیراگراف نمبر ۲ میں بھی آپ ''سیکولر مذہبیت'' کو سیکولر پالیسی اور سیکولر فلاسفی کو معیار بنا کر دیکھیں گے تو واضح صورت حال آپ پر عیاں ہوجائے گی۔

اب آتا ہوں میں آپ کے مذکورہ اداریے کے صفحہ نمبر ۱۰، سطر نمبر ۱ کے جملے ''اس سلسلے میں سیکولر عناصر جو واحد 'زوردار بات' کرتے ہیں...الخ'' کی وضاحت کی طرف۔ اشعر صاحب! معلوم انسانی تاریخ (قدیم زمانے میں) ساری دنیا میں بادشاہت کا نظام تھا۔ بادشاہت جیسا شخصی نظام صرف جبر کی طاقت سے قائم ہوسکتا تھا۔ اس زمانے میں اسٹیٹ کے مذہب کے سوا کسی مذہب کو اختیار کرنا، ریاست سے بغاوت کے ہم معنی سمجھا جاتا تھا۔ ایسے لوگوں کے ساتھ Religious Persecution (مذہبی تعذیب یا مذہبی ایذا رسانی) کا سلوک کیا جاتا تھا۔ بادشاہوں (اسٹیٹ) کے اسی جبر کے نظام سے وہ فرد کی فکری اور مذہبی آزادی کو ہمیشہ کے لیے کچل دیتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ قدیم زمانے میں (اسلام سے قبل) جو مذہب بادشاہ کا ہوتا تھا، وہی رعایا کا مذہب ہوتا تھا۔ ایسا ماحول انسانی فکر کے عمومی ارتقا کے لیے ایک مستقل رکاوٹ تھی۔

تمام انسانی معلوم تاریخ میں پیغمبر انقلاب محمدؐ نے ہجرت کے بعد مدینہ میں مذہبی جبر کے خاتمے کا پہلا منشور جو کہ مذہبی اور جمہوری آزادی کا پہلا باقاعدہ تحریری منشور تھا، ''صحیفۂ مدینہ'' کے نام سے جاری کیا جو کہ مدینہ میں مقیم یہودی اور دوسرے مشرکین کے لیے مذہبی اور معاشرتی آزادی کا باقاعدہ پہلا اعلان تھا۔ (بحوالہ السیرۃ النبویۃ، ابن کثیر ۲/۳۲۲)۔ اس طرح محمدؐ نے انسانی تاریخ میں عمومی فکر کے ارتقا کا دروازہ کھولا۔ گویا ''صحیفۂ مدینہ'' انسانی تاریخ کا پہلا تحریری منشور تھا جو Plural Society میں آزادانہ جینے کے اصول بتاتا ہے۔

اس طرح ایک لمبے تاریخی عمل (Process) سے گزر کر ''صحیفۂ مدینہ'' موجودہ زمانے میں مذہبی آزادی کو لوگوں کا ایک ناقابل تنسیخ حق قرار دے دیا گیا۔ اب ساری دنیا میں مذہبی جبر کا خاتمہ ہوچکا ہے۔ اب ہر ملک میں کامل معنوں میں مذہبی آزادی (Religious Freedom) حاصل ہے۔ اقوام متحدہ کے حقوق انسانی کے چارٹر کے تحت ممالک نے اجتماعی طور پر مذہبی آزادی کا حق ہر ایک کے لیے تسلیم کیا ہے۔

پہلے زمانے میں یہ طریقہ تھا کہ ایک مذہبی گروہ، دوسرے مذہبی گروہ کو آزادی دینے کے لیے تیار

نہ ہوتا تھا۔ وہ ان کو مذہبی تعذیب (Religious Persecution) کا شکار بناتا تھا۔ جدید جمہوریت میں اس کے برعکس سیکولر پالیسی کو اختیار کیا گیا یعنی مشترک مادی امور کو ریاست کے دائرے میں رکھنا اور مذہب اور کلچر کے معاملے میں لوگوں کو کامل آزادی عطا کرنا۔

ہر معاشرے میں امن کے ماحول کی ضرورت ہوتی ہے۔ امن کے بغیر کسی بھی قسم کی کوئی ترقی محال ہے۔ سیکولرازم ایک عملی پالیسی کی حیثیت سے قیام امن کی تدبیر ہے۔ اسی تدبیر نے موجودہ زمانے میں ترقی یافتہ ملکوں کو قدیم طرز کی مذہبی لڑائیوں سے بچایا ہ۔ چنانچہ انڈیا سے لے کر امریکہ اور برطانیہ تک نے سیکولر اسٹیٹ کے اصول کو اختیار کیا ہے۔ اس کا مطلب مذہبی مخالفت نہیں، بلکہ مذہبی عدم مداخلت ہے۔ چنانچہ ان ملکوں میں ہر مذہبی گروہ کو مکمل آزادی حاصل ہے۔ ان ملکوں میں جو چیز ممنوع ہے وہ صرف تشدد ہے نہ کہ اپنے مذہب پر عمل۔

سیکولرازم کے بارے میں جو لوگ منفی ذہن رکھتے ہیں، اس کا سبب یہ ہے کہ وہ دو چیزوں میں فرق نہیں کرتے۔ وہ سیکولر فلاسفی اور سیکولر پالیسی، دونوں کو ایک کر کے دیکھتے ہیں۔ حالاں کہ اس معاملے میں درست رائے قائم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھا جائے۔

سیکولرازم کے بارے میں منفی ذہن رکھنے والے لوگ ایک اور غلط فہمی کا شکار ہیں۔ وہ سیکولر پالیسی کو صرف مشترک مادی امور تک محدود نہیں رکھتے بلکہ وہ اسے مذہبی مخالفت کے ہم معنی سمجھ لیتے ہیں۔ حالاں کہ موجودہ زمانے میں سیکولر حکومت کا مطلب 'مخالف مذہب حکومت' نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ حکومت مذہبی امور میں عدم مداخلت Non-interference کی پالیسی کی پابند ہے۔ اس معاملے میں ساری غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ ان لوگوں نے عدم مداخلت کو مخالفت کے ہم معنی سمجھ لیا ہے۔ اس معاملے کا ایک پہلو اور ہے، اور وہ یہ ہے کہ مذہبی آزادی کے اصول میں بیک وقت دو قسم کی آزادی شامل ہے: (۱) مذہبی عمل (۲) مذہبی تبلیغ۔ موجودہ زمانے کے تمام سیکولر ملکوں میں یہ دونوں قسم کی آزادی لوگوں کو مکمل طور پر ملی ہوئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک مذہبی گروہ انفرادی طور پر اپنے مذہب پر عمل کرتے ہوئے دوسرے مذہبی گروہوں کے درمیان اپنے مذہب کی پُر امن تبلیغ پوری طرح جاری رکھ سکتا ہے۔ یہ آزادی اس حد تک حقیقی ہے کہ ان ملکوں میں بہت سے لوگ اپنا مذہب بدل لیتے ہیں اور ان پر حکومت کی طرف سے کوئی پابندی عائد نہیں کی جاتی۔ مثلاً حال میں انڈیا میں پست طبقے کے ایک لاکھ ہندوؤں نے بدھ ازم کو قبول کر لیا۔ اسی طرح امریکہ میں ہر سال تقریباً ایک لاکھ ہندوؤں نے بدھ ازم کو قبول کرتے ہیں۔

اس اعتبار سے دیکھیے تو سیکولر پالیسی کا مطلب یہ ہے کہ کوئی مذہبی گروہ بروقت انفرادی دائرے میں اپنے مذہب پر عمل کرتے ہوئے یہ کوشش کر سکتا ہے کہ وہ دوسروں کے فکر و عقائد بدل سکے۔ یہ تبدیلی اگر بڑے پیمانے پر ہو جائے تو یہ بھی ممکن ہے کہ آئندہ ملک کی اکثریت اپنے فکر اور عقیدے کو بدل لے۔ اس طرح ممکن ہے کہ جو مذہبی فکر، حال میں انفرادی دین کی حیثیت رکھتا ہے، وہ مستقبل میں اجتماعی دین کا درجہ حاصل کر لے۔

اشعر صاحب!، مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں آپ اپنے مذکورہ اداریے کے صفحہ نمبر ۱۰، سطر نمبر ۱ کے اس جملے ''جمہوریت نے مذہب بیزاری کو سیکولرازم کا نام دے کر جس طرح اپنے عیوب پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے، وہ شرم ناک بھی ہے اور کسی حد تک خطرناک ثابت ہو سکتی ہے''، کو پرکھنے کی کوشش کیجیے کہ جمہوریت میں سیکولر پالیسی شرمناک اور خطرناک ہے یا سودمند؟

اشعر صاحب! آپ کے ہاتھ میں قلم ہے اور آپ ایک صحافی ہیں۔ اس قلم کی طاقت سے لکھا ہوا مذکورہ اداریہ آپ کی غلط تشریح کی وجہ سے لوگوں کو سیکولرازم سے متنفر کر سکتا ہے۔ یہ آپ کی سماجی اور صحافتی ذمہ داری ہے کہ آپ قلم سے لوگوں کو حقیقت سے آگاہ کریں، نہ کہ اجتماعی گمراہی اور بدظنی کا سبب بنیں۔ صحافی لوگوں کو ذہن بناتا ہے اور بگاڑتا بھی ہے۔ آپ اپنے سہ ماہی ''اثبات'' کے لفظی و معنوی لحاظ سے آئندہ مثبت قلم اٹھائیں گے، آپ کی ذات سے یہ میرا احسن ظن ہے۔

اشعر صاحب! جیسا کہ آپ نے پڑھا کہ سیکولرازم، Democracy (جمہوری نظام) کے ریڑھ کی ہڈی کا کام کرتا ہے۔ یہی ریڑھ کی ہڈی (سیکولرازم) اسلامی جمہوریہ پاکستان، اسلامی جمہوریہ ایران اور اسلامی جمہوریہ بنگلہ دیش وغیرہ میں نہیں ہے۔ اس کے اثرات آپ دیکھ رہے ہیں۔ جو لوگ ان ممالک سے ہو کر آئے ہیں، وہ یہی کہتے ہیں کہ ہم مسلمانوں کے لیے سب سے اچھا ملک ہندوستان ہے۔

اشعر صاحب! کیا انجانے میں اور ناواقفیت کی بنا پر آپ ہندوستان کے جمہوری ڈھانچے سے سیکولرازم (سیکولر پالیسی) کی نفی میں سُر ملا کر ان ہندوتوا وادی سیاسی لیڈروں کی حمایت نہیں کر رہے ہیں جن کے ہیڈ کوارٹر پر بھارت کے قومی دن پر بھی ترنگا نہیں لہراتا؟ جن کے ہاتھ بابری مسجد کی شہادت میں ملوث ہیں؟ جو بھارت کو Democratic Hindu Rashtra بنانے کا خواب دیکھ رہے ہیں؟ کیوں کہ ان ہندوتوا وادی وچار دھارکوں کے لیے بھارت کو ہندو راشٹر بنانے کے لیے سیکولر پالیسی ہی ایک بڑی اڑچن ہے۔

آپ کی اعلیٰ ظرفی پر حسن ظن کرتے ہوئے یہ امید کرتا ہوں کہ آپ میرے اس خط کو سہ ماہی ''اثبات'' کے نقش سوم میں ضرور جگہ دیں گے اور نمایاں طور پر شائع کریں گے۔ ●●

Copy to:

(1) Naya Waraq (Mumbai)

(2) Communalism Combat (Mumbai)

جواب باصواب

اشعر نجمی

اس خط کا جو سب سے بڑا مسئلہ ہے، وہ یہ ہے کہ مکتوب نگار نے میرے مذکورہ اداریے کے بنیادی مقدمات پر قلم نہیں اٹھایا ہے جو مذہب اور ادب کے رشتے سے عبارت تھے بلکہ انھوں نے اداریے کے ذیلی مقدمات پر سوال قائم کرنے کی کوشش کی ہے، اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ میرے بنیادی مقدمات سے اتفاق کرتے ہیں۔ میں ان کے اس استحقاق کو چیلنج نہیں کر رہا ہوں بلکہ بساط بھر ان کی غلط فہمیوں کو (اور خوش گمانیوں کو بھی) رفع کرنے کی کوشش کروں گا۔ منصور سردار صاحب نے اپنے اس خط کی ایک کاپی معاصر جریدہ سہ ماہی ''نیا ورق'' (ممبئی) اور ''کمیونلزم کومباٹ'' (ممبئی) کو بھی ارسال کیا ہے اور یہی بات ان کی نیک نیتی کو نشان زد کرتی ہے، کیوں کہ اگر وہ اپنے موقف میں ایماندار ہوتے تو اسے صرف قاری اور مدیر کے رشتے تک ہی محدود رکھتے لیکن اس کے برخلاف انھوں نے غیر ضروری طور پر کئی فریقین بنا لیے۔ انھیں یہ نہیں بھولنا چاہیے تھا کہ ''اثبات'' کوئی 'عوامی گزٹ' نہیں ہے جس کے لیے اس 'حکمت عملی' کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے کہ انھوں نے ایسا اپنے اس طویل خط کی اشاعت کے لیے دباؤ بنانے کی نیت سے کیا ہو یا پھر اپنے ہم خیال لوگوں کے ساتھ اداریے کے خلاف محاذ کھڑا کرنے کا خواب دیکھا گیا ہو۔ لیکن موصوف کو معلوم ہونا چاہیے کہ ایسی باتیں ان لوگوں پر اثر انداز نہیں ہوتیں، جن کا مسلک صحافتی دیانت داری ہے۔

بہر حال، منصور سردار کی تحریر سے قارئین یہ اندازہ بخوبی لگا سکتے ہیں کہ انھوں نے اداریے کو نہ تو ڈھنگ سے پڑھا ہے اور نہ ہی اس کی اصل تک ان کی رسائی ہو پائی ہے ورنہ وہ غیر متعلقہ مسائل سے یوں نہ الجھتے جن کا تعلق براہ راست کسی ادبی رسالے سے نہیں ہوتا۔ دوسری بات یہ کہ تحریری متن کو اس کے اصل سیاق وسباق سے الگ کر کے اپنے نکالے گئے نتائج اس پر تھوپنا غلط ہے۔ میں اس تحریر کا قطعی کوئی جواب نہ دیتا، اگر اس میں کچھ باتیں ایسی نہ ہوتیں جن کی وضاحت رفع شر کے لیے ضروری ہیں۔

فاضل مکتوب نگار نے سیکولرازم کو 'فلاسفی' اور 'پالیسی' جیسے دو خانوں میں تقسیم کر کے ان کی جس طرح تعریف متعین کی ہیں، اس سے لگتا ہے کہ موصوف 'فلاسفی' کو شاید 'پالیسی' سے کمتر چیز سمجھتے ہیں۔ حالاں کہ میرے خیال میں یہاں ان کی مراد 'فلاسفی' کے بجائے 'آئیڈیولوجی' سے ہوگی۔ انھیں یہ معلوم ہونا چاہیے

کہ 'پالیسی' یا لائحہ عمل بغیر آئیڈیولوجی کے صرف متھ ہے۔ دنیا کی ہر حقیقت کی ابتدائی شکل تصوراتی رہی ہے۔ آپ کسی بھی نظام کی بات کریں (خواہ وہ مذہبی ہو یا سیکولر)، سبھی کی اصل کوئی نہ کوئی آئیڈیولوجی ہی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ یہ بھی جاننا ضروری ہے کہ طاقت نظام میں نہیں بلکہ اس آئیڈیولوجی میں ہوتی ہے جس کے سہارے وہ نظام کھڑا کیا جاتا ہے۔ لہٰذا سیکولرازم کی اصطلاح کو جس طرح موصوف نے دو خانوں میں تقسیم کیا ہے، وہ صرف ان کی اختراع ہے۔ کیا مکتوب نگار یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہندوستانی سیکولرازم کی کوئی اصل نہیں ہے؟ یا شاید وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہندوستانی سیکولرازم کا مطلب ہندی کا مشہور فقرہ ''سرَو دھرم سمبھاؤ'' ہے تو پھر معاف کیجیے گا 'سیکولرازم' کی اصطلاح اس مفہوم کو ادا کرنے سے قاصر ہے۔

اسی سلسلے میں مکتوب نگار نے امریکہ اور برطانیہ کی مثالیں دیتے ہوئے جس طرح 'جمہوریت' اور 'سیکولرازم' کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ موصوف ان ملکوں میں جمہوریت اور سیکولرازم کے استحصال سے بے خبر ہیں یا پھر تجاہل عارفانہ سے کام لے رہے ہیں۔ لیکن یہاں ایک بات اور غور طلب ہے کہ موصوف جمہوریت اور سیکولرازم کو ایک ہی شے تصور کرتے ہیں۔ جس طرح انھوں نے ان دونوں اصطلاحات کو اپنی تحریر میں گڈمڈ کیا ہے، اس سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے کے نعم البدل سمجھ رہے ہیں۔ لیکن انھیں پتہ ہونا چاہیے کہ یہ دونوں الگ الگ اکائی ہیں اور دونوں کے تاریخی، جغرافیائی، عمرانیاتی اور فلسفیانہ پس منظر ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ جو ملک جمہوری ہوگا، وہ لازماً سیکولر بھی ہوگا، یا جو ملک سیکولرازم کا دعویدار ہوگا، وہ جمہوری بھی ہوگا۔ مغلوں نے سیکولرازم (مذہبی رواداری) کو اختیار کیا بطور خاص اکبر نے اس سلسلے میں نمایاں رول ادا کیا لیکن اس نے جمہوریت اختیار نہیں کی، آمریت کو ہی ترجیح دی۔ لہٰذا یہ کہنا کہ جمہوریت اختیار کرنے پر سیکولرازم ''فری'' سپلائی ہو جاتا ہے، صارفی رویے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ریاست کی اہمیت ہر دور میں بے پناہ رہی ہے۔ اتنی زیادہ کہ ریاست مذہب کی تعبیر تک پر اثر انداز ہوتی رہی ہے۔ رومنوں (Romans) اور عیسائیت کا اتصال ہوا تو رومنوں نے عیسائیت کو Romanise کرلیا۔ اس لیے کہ ان کے پاس ریاست کی طاقت تھی۔ کمیونزم انسانی تاریخ کا ایک بہت ہی بڑا تجربہ تھا لیکن اس کی ساری قوت ریاست میں مرتکز تھی۔ ریاست بکھری تو نظریہ بھی فنا ہو گیا۔ لہٰذا صرف یہی واقعہ کیا اس حقیقت کی تصدیق کرنے کے لیے کافی نہیں ہے کہ کمیونزم کی ساری قوت اور ساری جان ریاست کے طوطے میں تھی۔

سیکولرازم ایک انسانی ساختہ نظام ہے۔ انسان جب جزو کو کل بنائے گا تو مبالغے کا عنصر اس میں از خود در آئے گا۔ یہی وجہ ہے کہ جب انسانی ساختہ نظاموں کو قائم ہوئے کچھ عرصہ گزر جاتا ہے اور انحراف، مبالغے اور شور کی گرد بیٹھتی ہے تو یہ بات نمایاں ہونے لگتی ہے کہ یہ نظام بھی جامعیت کے سمندر سے صرف ایک جزو ر بھر حقیقت نکال سکا ہے۔ یہودیت اور عیسائیت اپنی بنیادی تعلیمات کے مسخ ہونے کے باوجود کروڑوں انسانوں کے لیے آج بھی بامعنی ہیں۔ اس ضمن میں ہندوازم کی مثال بھی دی جا سکتی ہے جس کی

تاریخ پانچ ہزار سال پرانی بتائی جاتی ہے۔ ہندوازم کا نظام آج بھی کروڑوں لوگوں کے لیے نفسیاتی تسکین کا باعث ہے۔ لیکن اس کے برخلاف انسانی ساختہ نظام پچاس ساٹھ سال میں بوڑھے ہو کر فنا ہو جاتے ہیں۔ مارکسزم کی عمر صرف ۷۰ سال تھی، حالاں کہ وہ عقلی بھی تھا، منطقی بھی اور سائنسی بھی لیکن اس کی ناکامی سے یہ معلوم ہوا کہ اصل چیز کسی نظام کا عقلی، منطقی یا سائنسی ہونا نہیں بلکہ اس کا حقیقی اور جامع ہونا ہے۔

اب اسی تصویر کا دوسرا رخ ملاحظہ فرمایئے کہ نطشے نے جب کہا تھا کہ ''خدا مر چکا ہے'' تو اس وقت عیسائیت کا ترجمان چرچ، مثبت معنوں میں اپنی سیاسی وسماجی معنویت یا Relevence سے محروم ہو چکا تھا اور اس میں اتنی خرابیاں در آئی تھیں کہ عقیدہ صرف قول بن کر رہ گیا تھا۔ یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ مذہب صرف عقیدے یا رسومات کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ وہ انسانوں اور زندگی کے لیے ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ وہ خود زندگی ہے۔ لیکن اگر وہ صرف قول بن جائے اور ہماری عملی زندگی میں اس کی شہادتیں فراہم ہونا بند ہو جائیں تو پھر مذہب صرف ایک نعرہ بن کر رہ جاتا ہے اور حساس ذہنوں میں اس کے حوالے سے غیر ضروری سوالات پیدا ہونے لگتے ہیں۔ اس وقت ہماری قومی زندگی کو جس چیز کی سب سے زیادہ ضرورت ہے، وہ کرداری سانچوں یا رول ماڈلز (Role Models) کی ہے۔

منصور سردار صاحب کہتے ہیں کہ ساری دنیا میں مذہبی جبر کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ یہ بیان بذات خود ان کی اپنے اردگرد کے ماحول سے ناواقفیت پر دال ہے۔ شبانہ اعظمی نے شکوہ کیا کہ انھیں ممبئی میں گھر نہیں مل رہا اور اس کی وجہ ان کا مسلمان ہونا ہے۔ تل ابیب کے کسی پوش علاقے میں بھی کسی مسلمان کو گھر نہیں ملے گا۔ لندن کی کہانی بھی اس سے مختلف نہیں۔ پیرس کے مسلمانوں کو شکایت ہے کہ وہ پیرس کے قلب میں گھر خریدنا چاہیں یا کرائے پر لینا چاہیں تو انھیں فراہم نہیں ہوتا۔ دراصل مسلمانوں کے ساتھ ایک مسئلہ انتہا پسندی اور بنیاد پرستی کا لگا ہوا ہے۔ شبانہ اعظمی، کیفی اعظمی کی بیٹی ہیں جو کمیٹیڈ سوشلسٹوں کی فہرست میں سرفہرست شمار ہوتے تھے۔ خود شبانہ اعظمی کئی بار اپنے قول اور فعل سے یہ ثابت کر چکی ہیں کہ وہ سیکولر ہیں اور پھر وہ جس شعبے سے وابستہ ہیں، اس شعبے کی سیکولر روایت مشہور زمانہ ہے۔ وہ ممبئی کے کسی پوش علاقے میں گھر لینا چاہ رہی تھیں لیکن انھیں ناکامی ہی ہاتھ لگی۔ اس سلسلے میں شبانہ اعظمی کے ردعمل کی شدت کا اندازہ اسی بات سے کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے شاید زندگی میں پہلی بار اپنے مذہبی پس منظر پر گفتگو کی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ کئی ہندو رہنماؤں نے ان پر اس بیان کے حوالے سے فرقہ پرستی کا الزام لگایا ہے۔ یہ کتنی عجیب بات ہے کہ مسلمانوں کو علیحدگی پسند بھی کہا جاتا ہے اور اگر وہ معاشرے کے مرکزی دھاروں میں آنا اور ان میں شامل ہونا چاہتے ہیں تو ان کا استقبال No Entry کے نعرے سے کیا جاتا ہے۔

منصور سردار صاحب نے Religious Persecution کا ذکر بھی بڑے زور شور سے کیا ہے لیکن وہ دانستہ Secular Persecution کا ذکر کرنا بھول گئے۔ موصوف جب برطانیہ اور امریکہ کے سیکولرازم کی بات کرتے ہیں تو انھیں مغرب کی ایذا رسانی یاد نہیں رہتی۔ امریکی فوجیوں نے افغانستان میں کلمہ طیبہ کو فٹ بال پر چھاپ دیا اور پھر جگہ جگہ دریا دلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے تقسیم بھی کیا۔

گذشتہ دس سال کو مڑ کر دیکھا جائے تو ان برسوں میں اسلام، پیغمبر اسلامؐ، تعلیمات اسلام اور مسلمانوں کی علامتوں پر امریکہ اور یورپ کے اتنے حملے نظر آتے ہیں جن کا شمار بھی مشکل ہے۔ اذیت پسندی کی نفسیات کا ایک پہلو یہ ہے اذیت دینے والے اس امر سے آگاہ ہوتے ہیں کہ ان کے عمل کا کوئی خاص ردعمل سامنے نہیں آئے گا، ایسا ردعمل جس سے انھیں نقصان ہو۔ لوگ کہتے ہیں کہ امریکہ کی جنگ تیل اور گیس کی جنگ ہے۔ لیکن اگر یہ سچ ہے تو پھر سوال اٹھتا ہے کہ آخر یہ کیسا دکان دار ہے جس نے طرح طرح کے روحانی ''ٹارچر سیل'' کھول رکھے ہیں۔ رسول اکرمؐ کی ذات گرامی کو نشانہ بنانا، حجاب کو مسئلہ بنانا، قرآن کریم پر حملے، مدینے کی جانب ایٹمی دھمکی، فٹ بال پر کلمہ طیبہ وغیرہ جس سے مشرق وسطیٰ کے مسلمانوں کو ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کے مسلمانوں کی روح کو چھلنی کیا جا رہا ہے۔ دنیا میں ''تیلیوں'' کو کبھی اس طرح کی حرکتوں میں ملوث ہوتے نہیں دیکھا گیا۔ لہٰذا جو لوگ امریکہ کی جنگ کو صرف تیل کی جنگ قرار دیتے ہیں، وہ دراصل دنیا کو صرف اقتصادی عینک سے دیکھتے ہیں۔ امریکہ اور برطانیہ نے ۱۹۹۱ سے ۲۰۰۷ تک صرف عراق میں ۱۷ لاکھ انسانوں کا قتل عام کیا ہے۔ یہ انسان نہ تو دہشت گرد تھے اور نہ ہی خودکش حملہ آور۔ یہ سارے عام شہری تھے جن میں نصف تعداد خواتین اور بچوں کی ہے۔ یہ سیکولر انتہا پسندی اور لبرل دہشت گردی کی انتہا نہیں تو اور کیا ہے۔

امریکی دانش ور سوسن سونٹیگ کے بقول امریکہ کی تو بنیاد تک نسل کشی پر رکھی ہوئی ہے۔ ایک اور امریکی دانشور نوم چومسکی کا یہ قول بہت مشہور ہے کہ امریکہ دنیا کی سب سے بڑی بدمعاش ریاست ہے۔ تعصب کی انتہا دیکھنا ہے تو مغرب کے ایک اہم سائنس داں کا یہ دعویٰ ملاحظہ فرمائیں جس میں موصوف کے مطابق جینیاتی (Genetic) تحقیقات سے ثابت ہوا ہے کہ سیاہ فاموں میں تعقل یا غور و فکر کی صلاحیت سفید فاموں سے کم ہوتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان صاحب کو سائنس کا نوبل انعام بھی مل چکا ہے۔

پھر کیا میں آپ کو یہ بھی یاد دلاؤں کہ جارج بش نے جب ۱۱ ستمبر کے بعد 'کروسیڈ' کا لفظ استعمال کیا تھا تو جہاں ایک جانب اس نے اسلام اور مسلمانوں کے خلاف صدیوں پرانی نفرت کا اظہار کیا تھا، وہیں اس نے دوسری جانب امریکہ اور یورپ کی سیکولر ذہنیت کو عیسائیت کا انجکشن بھی لگانے کی کوشش کی تھی۔ پوپ بنی ڈکٹ کا اسلام اور محمد ﷺ کی ذات گرامی پر حملہ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ وہ ایک جانب اپنے لیکچر میں مغرب کے Godlessness اور Faithlessness کا ذکر کر رہا تھا اور دوسری جانب اسلام اور پیغمبر اسلام کی توہین بھی کر رہا تھا۔ آخر اس تضاد کا اس کے سوا کیا جواز ہوسکتا ہے کہ مغرب کی مردہ مذہبی عصبیت کو اسلام کے حوالے سے تحریک دینے کی کوشش کی جائے۔

مکتوب نگار اتنے معصوم ہیں کہ وہ یہ بھی کہنا نہیں بھولتے کہ 'سیکولرازم کا مطلب مذہبی مخالفت نہیں، بلکہ مذہبی عدم مداخلت ہے۔ چنانچہ ان ملکوں میں ہر مذہبی گروہ کو مکمل آزادی حاصل ہے۔ ان ملکوں میں جو چیز ممنوع ہے وہ صرف تشدد ہے نہ کہ اپنے مذہب پر عمل'۔ اب اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا۔ کیا فرانس میں اسکارف پہننے سے تشدد پنپنے کا خدشہ تھا؟ کیا جرمنی میں مسجد کے میناروں کی بلندی سے دہشت گردی کو فروغ مل رہا تھا؟ کیا برطانیہ میں نقاب پر اس لیے پابندی لگائی گئی کہ اس سے مذہبی تشدد کی تائید اور

حمایت ہورہی تھی؟ اگر منصور سردار آنکھ بند کر کے توتے کی طرح اسی سبق کو رٹنا چاہتے ہیں جو سیکولرازم کے نام نہاد علم بردار انھیں رٹا رہے ہیں تو مجھے کوئی اعتراض نہیں ہے لیکن وہ دوسروں کو بھی ایسا کرنے کا مشورہ نہیں دے سکتے، کیوں کہ ہمارے پاس آنکھیں ہیں جو حقائق دیکھ سکتی ہیں اور دماغ بھی ہے جو ان حقائق کا تجزیہ کرسکتا ہے۔

مکتوب نگار نے اظہار رائے کی آزادی کو صرف ایک مختصر سے پیرا گراف میں سمیٹ دیا جب کہ اداریے کا وہی اہم موضوع تھا جس پر وہ کھل کر اظہار خیال کر سکتے تھے لیکن اس کے لیے تجزیاتی ذہن اور دلائل کی ضرورت پڑتی ہے، اور یہ مشکل کام ہے۔ تن آسانی تو یہ ہے کہ ہم صرف یہ کہہ کر خاموش ہوجائیں کہ ''رشدی، تسلیمہ نسرین یا وی ایس نائپل پر خواہ مخواہ کا شور شرابہ اور واویلا مچا کر سماج میں انتشار پھیلانے کے بجائے اور انھیں ہیرو بنانے کے بجائے ہمیں اپنی آزادیٔ تحریر کے حق کو استعمال کرتے ہوئے ان کے نظریے کا گہرا مطالعہ کر کے ان کے اس نظریے کو سمجھنا چاہیے جس پر انھوں نے اپنی بنیاد کھڑی کی ہے اور پھر علمی دلائل کے ذریعہ اس نظریے کو باطل ثابت کرنا چاہیے''۔ جہاں تک علمی دلائل ہیں، وہ آپ کو راس نہیں آتے، وہ تو آپ کو 'فلاسفی' لگتے ہیں۔ رہا ''خواہ مخواہ کا شور شرابہ اور واویلا''، تو ممکن ہے کہ موصوف ان تصانیف کو Religious Persecution کا آلہ کار نہ سمجھتے ہوں لیکن حقیقت تو وہی ہے جس پر میں نے کھل کر اپنے اداریے میں گفتگو کی ہے۔ شاید موصوف کو اس کا بھی علم نہیں کہ توہین رسالت کی گلوبلائزیشن تک ہوچکی ہے۔ فرانس کے صدر ژاک شیراک نے عالم اسلام کے مرکز ریاض میں بیٹھ کر سعودی حکمرانوں کو کیا بلکہ دنیا کے تمام مسلمانوں کو مشورہ دے ڈالا کہ وہ توہین رسالت کی واردات پر صبر کریں، کیوں کہ یہ گلوبلائزیشن کا عہد ہے اور اس عہد میں اس طرح کی باتوں پر کسی کا بس نہیں۔ اسپین کے وزیر خارجہ نے بھی یہی فرمایا اور یورپی یونین نے بھی گلوبلائزیشن کا رونا رویا۔ چلیے مانا کہ گلوبلائزیشن ژاک شیراک کے قابو میں نہیں مگر فرانس تو کم سے کم ان کے قابو میں تھا۔ کیا وہاں اسکارف پر پابندی ''آزاد پریس'' نے لگائی تھی جس پر حکومت کا بس نہیں تھا؟

اظہار رائے کی آزادی کی عبرت ناک مثال اگر دیکھنی ہو تو پھر برطانوی مورخ ڈیوڈ ردونگ کو ملنے والی سزا پر نظر ثانی فرما لیجیے۔ آسٹریا کی ایک عدالت نے انھیں ۱۶ سال پرانے مقدمے میں تین سال قید بامشقت کی سزا سنادی۔ برطانوی مورخ کا جرم یہ تھا کہ اس نے ۱۶ سال پہلے ایک تحقیقی کتاب لکھی تھی جس میں شہادتوں کی مدد سے ثابت کیا گیا تھا کہ ۶۰ لاکھ یہودیوں کا قتل عام المعروف Holucast ایک کہانی کے سوا کچھ نہیں اور دراصل جرمنی کے بیگار کمپنیوں میں ان گیس چیمبروں کا کوئی وجود ہی نہیں تھا جن کا یہودی بڑا چرچا کرتے ہیں۔ اسے کہتے ہیں ان سیکولر ملکوں کا دوہرا معیار، جن کی مدح سرائی میں آپ رطب اللسان ہیں۔

مکتوب نگار نے جمہوریت پر بات کرتے ہوئے کچھ اس طرح کے الزام مجھ پر لگائے ہیں کہ اس سے شک ہوتا ہے کہ وہ مجھے جمہوریت مخالف سمجھتے ہیں، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ میں جمہوری اقدار کو نہ صرف عزت اور قدر کی نگاہوں سے دیکھتا ہوں بلکہ اس کے استحصال پر صدائے احتجاج بلند کرنا اپنا حق بھی سمجھتا

ہوں۔ یہاں یہ بھی وضاحت ضروری ہے کہ اہل سیاست کے لیے 'جمہوریت' صرف طرز حکومت کا نام ہے، جب کہ ایک ادیب اور شاعر کے لیے یہ مکمل نظام حیات ہے جسے وہ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں برتنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ منصور سردار صاحب کو جمہوریت کی صرف اسی شکل سے دلچسپی ہے جو اہل سیاست کا 'ہدف' ہے ورنہ وہ یوں امریکہ اور برطانیہ کے قصیدے نہیں پڑھتے۔ مجھے نہیں لگتا کہ وہ اس حقیقت سے باخبر ہوں گے کہ سب سے زیادہ انھیں ملکوں نے جمہوری اقدار کو پامال کیا ہے۔ سیکڑوں مثالیں ہیں لیکن میں یہاں صرف ایک پر ہی اکتفا کرتا ہوں۔

ایک اطلاع کے مطابق گذشتہ دنوں امریکہ اور یورپی یونین نے اسرائیل کو یقین دلایا تھا کہ اگر فلسطین کے آئندہ پارلیمانی انتخابات میں حماس کامیاب ہوگئی تو ہم اس کی حکومت کو تسلیم نہیں کریں گے۔ امریکہ نے تو اس ضمن میں یہاں تک کہہ دیا کہ حماس کی ممکنہ حکومت کو تسلیم کرنا امریکی قوانین کے خلاف ہوگا۔ واضح رہے کہ اسرائیل ہی نہیں امریکہ اور یورپ بھی کہتے رہے ہیں کہ حماس ایک مسلح تنظیم ہے، مگر اب جب کہ حماس جمہوری تنظیم بن کر سیاسی عمل میں شریک ہونے کے لیے آمادہ ہے تو اس کی جمہوری اور سیاسی روش کو بھی دہشت گردی کے مساوی قرار دیا جارہا ہے۔ ابھی زیادہ دن نہیں گزرے کہ الجزائر میں اسلامی فرنٹ کی دو تہائی اکثریت کے ساتھ کامیابی کو اہل مغرب نے الجزائر کی فوج کے ذریعے سبوتاژ کردیا۔ ترکی میں نجم الدین اربکان حکومت کو ایک سال بھی چلنے نہیں دیا گیا۔ مشرق وسطیٰ میں اسرائیل اور عربوں کا موازنہ ہوتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ عالم عرب میں تو ''شیخ ڈم'' ہے اور اسرائیل ایک جدید جمہوری ریاست ہے۔ اسے کہتے ہیں چت بھی میری پٹ بھی میری۔

گذشتہ دنوں ''آوٹ لک'' میں اروندھتی رائے کا ایک طویل مضمون شائع ہوا ہے (اس کا ترجمہ ''اردو ٹائمز''، ممبئی، ۱۴ دسمبر ۲۰۰۸ میں بھی شائع ہوچکا ہے) جس میں انھوں نے ''دہشت گردی'' پر سخت گرفت کرتے ہوئے برملا کہا کہ ہندوستان بابو بجرنگی کے قول کو کہاں جگہ دے گا جو خود کو دہشت گرد نہیں جمہوریت پسند کے طور پر دیکھتا ہے۔ واضح رہے کہ ۲۰۰۲ میں گجرات کی نسل کشی میں حصہ لینے والوں میں وہ سب سے اہم ہے۔ یہاں میں بابو بجرنگی کا وہ قول نقل کرنا چاہوں گا جو اس نے کیمرے کے سامنے دیا تھا اور جسے اروندھتی رائے نے بھی اپنے مضمون میں پیش کیا ہے:

> ہم نے مسلمانوں کی ایک بھی دوکان نہیں چھوڑی، ہم نے ہر چیز کو آگ لگادی...ہم نے قتل کیا، جلایا اور لوگوں کو زندہ آگ کے حوالے کردیا۔ ہم نے انھیں آگ لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس کی کہ یہ حرام زادے مرنے کے بعد چتا میں جلنا پسند نہیں کرتے، اس سے خوف کھاتے ہیں...اب میری صرف ایک خواہش ہے...مجھے سزائے موت سنائی جائے... پرواہ نہیں اگر مجھے پھانسی پر چڑھا دیا جائے...بس پھانسی جانے سے قبل مجھے دو دن دے دیے جائیں، میں جوہا پورہ جاؤں گا، جہاں سات آٹھ لاکھ یہ (مسلمان) رہتے

ہیں اور کھل کر اپنا کام کروں گا... میں ان سب کو ختم کر دوں گا... ان میں سے
کچھ لوگوں کو اور مرنے دیا جائے... کم سے کم پچیس ہزار سے پچاس ہزار تک
ضرور مرنا چاہیے۔

اروندھتی رائے نے اپنے مضمون میں سیکولر اور جمہوری علم برداروں سے سوال کرتے ہوئے پوچھا ہے کہ پاکستانی حکومت نے عالمی دباؤ کے آگے ڈھیر ہو کر حافظ سعید کو ان کے مکان میں نظر بند کر دیا ہے لیکن بابو بجرنگی ضمانت پر باہر ہے اور گجرات میں ایک باعزت شخص کی زندگی جی رہا ہے۔ نسل کشی کے دو سال بعد اس نے ویشو ہندو پریشد چھوڑ کر شیوسینا میں شمولیت اختیار کر لی تھی۔ پھر دور کیوں جایئے، گجرات کی نسل کشی کی قیادت کرنے والے نریندر مودی اب بھی گجرات کے وزیر اعلیٰ ہیں، اور صرف جمہوریت کی 'برکتوں' سے وہ اپنے منصب پر برقرار ہیں۔ نریندر مودی ہی کیوں اس ملک میں آر ایس ایس جیسی فرقہ پرست تنظیم کی ۴۵ ہزار شاخیں اور ستر لاکھ رضا کار موجود ہیں۔ منصور سردار مجھ پر الزام لگاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''مذکورہ اداریہ آپ کی غلط تشریح کی وجہ سے لوگوں کو سیکولرازم سے متنفر کر سکتا ہے۔ یہ آپ کی سماجی اور صحافتی ذمہ داری ہے کہ آپ قلم سے لوگوں کو حقیقت سے آگاہ کریں، نہ کہ اجتماعی گمراہی اور بدظنی کا سبب بنیں''۔ انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ سیکولرازم کی غلط تشریح میں نہیں، خود اس کے علم بردار اپنے قول و فعل سے کر رہے ہیں۔ جہاں تک اجتماعی گمراہی اور بدظنی کی بات ہے تو موصوف کو کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ اس ملک میں بالا صاحب ٹھاکرے، پروین توگڑیا اور لال کرشن اڈوانی جیسے کئی لوگ ملک کی سالمیت اور اس کی بقا کے لیے مسلسل خطرہ بنے ہوئے ہیں، یہ لوگ کھلے عام جمہوریت اور سیکولرازم کی دھجیاں بکھیر رہے ہیں، دھمکیاں دے رہے ہیں اور ان دھمکیوں کو عملی جامہ بھی پہنا رہے ہیں۔ اگر اس ملک کا ایک عام شخص اس طرح کی دھمکیاں دے یا اشتعال انگیزی سے کام لے تو اسے فوراً قانون کی گرفت میں لے لیا جاتا ہے لیکن یہ فرقہ پرست VIPs جو مسلسل ملک کی سلامتی اور اس کی یک جہتی کے لیے خطرہ بنے ہوئے ہیں، ان کے لیے ہماری حکومت کے پاس الگ پیمانے ہیں، کیا یہ جمہوریت کی تذلیل نہیں ہے؟ کیا شری کرشنا کمیشن کی رپورٹ آپ بھول گئے؟ آپ بھولے ہوں یا نہ ہوں لیکن حکومت بھول چکی ہے۔ آج بھی وہ لوگ ہمارے ملک میں دندناتے پھر رہے ہیں جنھوں نے بابری مسجد کو شہید کیا، جنھوں نے عیسائیوں کو زندہ آگ میں جھونک دیا، جنھوں نے ممبئی کو خون سے غسل دیا اور جنھوں نے گجرات میں نسل کشی کی۔ کتنی مثالیں دوں اور کیوں دوں، کیا منصور سردار صاحب ان سارے حقائق سے واقف نہیں ہیں؟ کیا یہی وہ 'سیکولر پالیسی' ہے جسے وہ 'فلاسفی' سے علیحدہ کر کے مجھے دکھانا چاہتے تھے؟

آخر میں منصور سردار صاحب کی ایک اور غلط فہمی دور کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے نہ تو اپنے گذشتہ اداریوں میں کسی 'مخصوص شخص' کو اپنا نشانہ بنایا ہے اور نہ ہی میں اپنی بات اشاروں کنایوں میں کہنے کا قائل ہوں، اس کا ایک ثبوت تو زیر نظر شمارے کا اداریہ ہی ہے۔ ●●